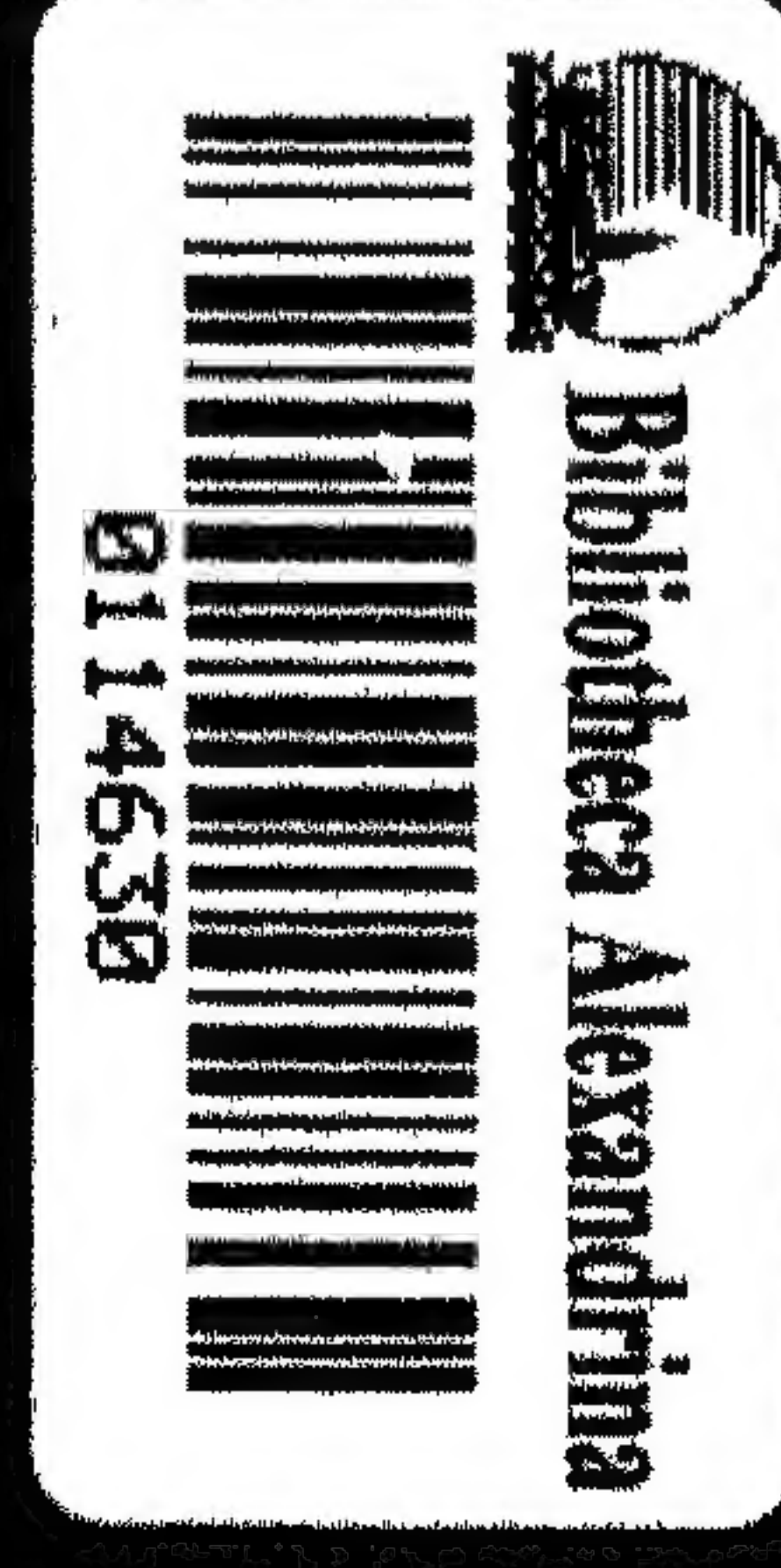


دراسات أدبية

دراسات أدبية

مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم

مجدي أحمد توفيق



دراسات ادبية



● ● الإخراج الفني :

ماجدة البنا

مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم

مجدي أحمد توفيق



الهيئة الوطنية للمكتبات

١٩٩٣

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء

الى الذين يؤرقهم الخوف « على » مستقبل العقل النقدي
في بلادنا *

والى الذين يؤرقهم الخوف « من » أن يكون للعقل
النقدي مستقبل في بلادنا *

المقدمة

(أ) فى وضع العلم :

حظى النقد القديم بعناية الرواد ، فنشرت أعماله الكبرى نشرًا حسنًا ، واتضحت معالمه لمن يطلبون معرفته ، وأصبح الطريق إليه معبدًا ، يشعر السائر فيه بالطمأنينة والوضوح .

وأخذ الباحثون يحاولون أن يشرحوه . ولجأوا لأجل هذه الغاية إلى المنهج التاريخي . وكان هذا المنهج فى أغلب الأحيان قرنيا ، يتابع تاريخ النقد القديم قرنا فقرنا . وقاس الباحثون حياة النقد على حياة الانسان ، فاستخدموا ألفاظ الطفولة ، والنضج ، والشيخوخة ، ووصفوا مراحل النقد بها . وطابق الباحثون بين النقد والذوق ، فمضوا يرسمون صورة للنقد القديم ينتقل فيها من الذوق الخالص ، إلى الذوق المعلن ، إلى التعليل الخالص . وأطلق الباحثون على هذه الانتقالات مصطلحات مختلفات ، فقليل أنه ينتقل من النقد غير المنهجي ، إلى النقد المنهجي ، إلى البلاغة المجردة من النقد ، وقيل أنه ينتقل من الذوق الساذج أو المهذب ، إلى النقد المنظم ، إلى المنطق الشكلي . ولم يخرج الباحثون من جميع هذه الأسماء التى سموها عن ثلاثية : الطفولة ، والنضج ، والشيخوخة .

ومع أنهم بما بذلوه من جهد قربوا إلينا ، وحببوا إلينا ، النقد القديم ، إلا أنهم قد اطمأنوا إلى كثير من الأفكار ، وسلموا بها ، حتى أصبحت فى حاجة إلى أن تمتحن بالشك فيها . من هذه الأفكار قياسهم حياة النقد على حياة الانسان . هذا قياس غريب لا يضعون له مبررا

واضحاً أو غير واضح . ومع ما فى هذا القياس من اتفاق مع ما نراه من أن النقد الأدبى ظاهرة انسانية من ظواهر الوجود الانسانى ، يحاول فيها الانسان أن يرى فيما هو مائل أمامه صورة المستقبل الذى يسعى اليه ، إلا أن تأكيد انسانية النقد شىء شديد الاختلاف عن قياسه على حياة الانسان . وأخطر ما فى هذا القياس أنه يفتت صورة النقد الى ثلاث صور تتوالى بتوالى مراحل الحياة ، وبين هذه الصور اختلافات نوعية تفقد صورة النقد وحدتها . كذلك فإن هذا القياس لا يستطيع أن يعلل بقاء الطفولة كاملة فى مراحل النضج أو الشيخوخة .

هذا التجاور بين المراحل ممكن فى حياة النقد ، غير معروف فى حياة الانسان . كما أن الانتقال من مرحلة الى أخرى يحتاج الى تفسير علمى مما يخرج بنا فى الواقع عن هذا التقسيم الثلاثى الى أمور خارجة . ولقد ربط المؤرخون حياة النقد بما يسمى بالحياة الأدبية ، ولنا أن نساءل : اذا كانت الحياة الأدبية مزدهرة فى الجاهلية فلم تكن حياة النقد ناضجة حينئذ وكانت فى طور الطفولة ؟ . هذه المراحل العمرية لا تتطابق مع ربط حياة النقد بحياة الأدب ، ولا تتطابق مع التتبع القرنى الذى حرص عليه مؤرخو النقد القديم .

ويبدو أن الدكتور احسان عباس قد أحس على نحو ما بشىء من عدم الثقة فى هذه الأفكار ، فمضى فى مقدمة كتابه « تاريخ النقد الأدبى عند العرب » يربط النقد بشىء غير عمر الانسان وحاسة الذوق ، فربطه بشىء أكثر صلة بالنقد هو الاحساس بالتغير . (١) لكنه بعد المقدمة أقام كتابه على نفس الأساس من التتبع القرنى مع شىء من الامتداد الجغرافى داخل كل قرن من أقصى المشرق الى الأندلس ، فظلت مقدمة الكتاب أخطر من متنه .

ومع هذا فإن الاحساس بالتغير بوصفه احساساً بانتقال من قيمة الى أخرى لا يبعد كثيراً عن الذوق مادام الذوق شعوراً بالقيمة . وما زال المنهج التاريخى واحداً لم يتغير فى الحالى . وما زال هذا المنهج يرسم صورة للنقد القديم قوامها الانتقال من مرحلة الى أخرى . وتحتل العوامل المدافعة الى الانتقال مكاناً هاماً من هذه الصورة . فإذا أردنا أن نلتمس هذه العوامل وجدنا المنهج التاريخى يتحول بنا الى موضوعات تشغله مشغلة كبيرة . هذه الموضوعات هى : تأثير القرآن على النقد ، وتأثير الثقافة

(١) د . احسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب - بيروت - دار الثقافة -

اليونانية على النقد ، والخصومات الأدبية ، والتمييز بين البيئات النقدية التي نبت النقد فيها . ومن الواضح أنها موضوعات متفاوتة من النظرة المقارنة الباحثة عن التأثير والتأثر . وبين هذه الموضوعات تتفتت صورة النقد ، ويتم الاجهاز على فكرة المراحل وتنحيثها جانبا ، وتمزيق الصورة جذاذا .

فالمنهج التاريخي - كما استخدمه الباحثون - يقع في عيبين كبيرين : الأول تفنيت صورة النقد القديم ، والثاني إسقاط مفاهيم حديثة عن التطور وحياة الانسان عليها . وفي ظل هذين العيبين أصبح النقد القديم وقائع مجردة من سياقها لا تفوز منا بتحليل يوضح بناءها الداخلي ، أو نظامها في التفاعل مع المجتمع .

ويبدو أن الباحثين قد شعروا بالحاجة الى التحليل فمضوا يمزجون التاريخ بالتحليل . لكنه جاء تحليلا تاريخيا في أغلب الأحيان - جاء تحليلا لوقائع جزئية وليس تحليلا للنقد القديم في كليته .

وشعر الدكتور محمد العشماوي بهذا المأزق فمضى ينعي على النقد أنهم يقفون عند الجزئيات ، ويحاولون تفسيرها بتحميلها دلالات عامة يتخلصون بها من صعوبات التفسير ، وطالب بدراسة ما أسماه بالمنحى العام للنقاد (٢) . لكن ما أراده بالمنحى العام هو موقف الناقد القديم مما يسمى بالمنطق الشككي ، فالجزئية يمكن تفسيرها على أنها من قبيل الوقوع في المنطق النسكي ، أو الخروج عنه . ومن الواضح أن فكرة المنطق الشككي متصلة بموضوعات تاريخية كالتأثر باليونان ، والتحول من النضج الى السبيخوخة .

والتأمل في محصول تحليل الباحثين للنقد القديم يجد أنه يقع في عيبين كبيرين اللذين وجدناهما في المحاولات التاريخية ، وهما : تفنيت صورة النقد القديم ، واسقاط مفاهيم حديثة على المفاهيم القديمة والخلط بينهما . فلقد قسموا النقد القديم الى طائفة من القضايا : كالطبع والصناعة ، والبديع وعمود الشعر ، واللفظ والمعنى ، والسرقات والضرائر ، وما الى ذلك . وعولج النقد القديم في ضوء مفاهيم معاصرة . ف قيل ان الطبع والصناعة هي قضية الخلق والابتكار ، وان اللفظ والمعنى هي مسألة الشكل والمضمون ، وان كلام عبد القاهر الجرجاني عن المعنى ومعنى المعنى هو

(٢) د . محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث - بيروت

دار النهضة العربية - ١٩٧٩ م - ص ٢٩١ .

كلام تشومسكى عن البنية السطحية والبنية العميقة • وتعرض النقد القديم لكثير من التمزيق والخلط •

ومع الاعتراف والامتنان لجهود الباحثين التى أضاعت السبيل ، وكشفت كثيرا من المعميات المحيرة ، وأشاعت نوعا من الشعور بما فى النقد القديم من قيمة انسانية ، الا أن تصحيح ما وقعت فيه هذه الجهود من تفتيت الصورة ، ومن اسقاط الحديث على القديم ، واجب محتوم على كل محب للنقد القديم ، راغب فى قراءته قراءة صحيحة •

بيد أن هذين العيبين لم يقعا لضعف فى القدرة ، أو لتهاون فى العمل ، ولكنهما نتيجة لغياب منهج يرى فى النقد القديم خطابا اجتماعيا ، يكتسب وحدته من وحدة الجدل الاجتماعى ، وله طبيعته الخاصة المتميزة من الخطاب النقدى المعاصر • وبناء هذا المنهج هو بداية الطريق الذى علينا أن نتقدم فيه •

(ب) فى المنهج واجراءاته :

النقد الأدبى خطاب اجتماعى • والخطاب ليس نقلا « لرسالة » فحسب ، ولكنه تفكير فردى ومشترك ، ووجود فردى ومشترك ، وتفاعل ، وجدل ، واحتدام للحياة • ويمارس مفهوم الخطاب تعديلا جوهريا فى مفهوم النقد ، فالنقد ليس كلمات استحسان أو استهجان تكتب أو تقال من فرد واحد ، عن نص واحد ، فى لحظة واحدة ، وربما فى حجرة مخالقة • النقد هو الموقف من النص ، فموقف المبدع من نصه فيه نقد ، وموقف المتلقى من النص فيه نقد ، وموقف الناقد من النص جوهريه النقد • ويظل النقد فى المواقف المتنوعة ، وبفضل تنوعها ، تخاطبا اجتماعيا • ويكتسب الخطاب وحدته من وحدة هذا التخاطب فى المجتمع •

والعرفه بهذا فاك شفرة ، لكن الشفرة – فى الواقع – تفاعل ، وجدل ، ووجود مشترك • والعرفه كذلك كشف نظام ، لكنه نظام لغوى ، كلامى ، حوارى ، تفاعلى ، جدلى ، فى نفس الوقت •

هذه المسلمات تحتاج الى تحديد الاجراءات التى تحول هذا المنطق الرمزي الى نتائج معرفية محددة • وقد يتسع المنهج للعديد من الاجراءات ، وعلينا أن نحدد تلك التى يحتاج اليها موضوع « البحث » ، والتى تكفى لرسم صورة واضحة للخطاب النقدى القديم • ويجب أن نتذكر أن موضوع « البحث » ليس التحليل الشامل للخطاب القديم ، لكنه تحليل لأحد مفاهيمه • ويمكن تحديد الاجراءات على النحو التالى :

أولا : التحليل الرأسى والأفقى :

١ - التحليل الرأسى :

هذا تحليل يركز على البدائل النقدية ، وهى لا تكتشف بأجراء تبادل وتوافق على المشكل النقدى لأخراج جميع ما ينطوى عليه من احتمالات ، ولكنها البدائل التى كانت مفاهيم حية فى الخطاب ، ويحاول كل منها أن يكون بديلا لغيره . وهنا تظهر ثلاثة أنواع من البدائل :

أ - البديل الأولى :

ويتمثل فى المفاهيم والتصورات والمقولات التى تسيع فى جماعة المتلقين ، وتحكم مواقفهم من الفن ، ومثله العليا ، وطبيعته الخاصة ، وتشكل الاستجابة للعمل الفنى ، التى تؤثر بالتالى فى المبدع ، وفى الوضع الفنى كله ، ومن الواضح أن العوامل الاجتماعية مسئولة عن هذه المفاهيم والمقولات والمواقف ، وأنها تخلق من المنهج العلمى ، وإن كانت تحاول أن توحي بأن لها صدقا وصحة علميين ، وهى - آخر الأمر - كاشفة عن علاقة الانسان بالعالم بكل تعقيداتها .

ب - البديل المنهجى :

ويتمثل فى المفاهيم والقضايا والمقولات التى تشيع بين النقاد الذين يتسلحون بالمنهج العلمى ، الذى يتعالى على التحيزات ، والأحكام المسبقة ، والانخراط فى صراعات المذاهب الفنية ، والنظر الى الموضوع بمعزل عن أهواء الذات واسقاطاتها . هذه المفاهيم تشترك فى الجدل الاجتماعى مشاركة فعالة ، وتحمل فى داخلها مؤثرات واضحة من البديلين : الأول والثالث ، وإن كان فى جوهره لا يتبنى شيئا من هذين البديلين ، بقدر ما يحاول تصحيح مفاهيمهما .

ج - البديل المذهبى :

ويتمثل فى المفاهيم والمقولات التى تنشأ فى الصراع حول أنماط الابداع الفنى ، مثل ألفاظ الكلاسيكية ، والرومانتيكية ، والواقعية ، والسريالية ، والدادية ، وما الى ذلك . وفى جدل المبدعين حول أنماط الابداع ، الذى يشترك فيه أنصارهم وخصومهم ، وربما يكون بعض النقاد المنهجيين صاحب نبوءة به . تشيع هذه المفاهيم التى تنطوى على تفاعلات مردودة الى علاقات الانسان بالعالم .

وإذا قلبنا النظر في هذا التحليل الثلاثي نجد أنه يرجع الى مفهوم واسع للنقد يؤول فيه الى خطاب اجتماعي يدور حول الموقف من الأثر الفني . وإذا أرجعنا النظر كرة ثانية نجد أن هذا التقسيم الذي يميز بين ما هو غير علمي ، وما هو علمي ، وما هو تاريخي ، يرجع الى تمايز مصادر هذه البدائل من المتلقين ، الى النقاد ، الى المبدعين ، مما ينسني معه التمييز بين ثلاثة أنواع من الخطاب ، أو ثلاثة أنواع من النقد . ولعل هذا التمييز يصلح مقدمة شديدة الإيجاز لما نسميه نظرية الأنواع النقدية ، وهي نظرية مفتقدة ، قادرة على حل كثير من مشكلات النقد ، كما تجيب نظرية الأنواع الأدبية على بعض المشكلات . ولعل النقد القديم مجال صالح لدراسة ميدانية تجريبية تختبر امكانية هذه النظرية ، ومدى صلاحيتها . وإذا أرجعنا النظر كرة أخرى نجد أن كل نوع من هذه الأنواع يتداخل - وهذه طبيعة فعل التخاطب - مع الأنواع الأخرى ، بحيث تصبح هذه الأنواع مستويات لخطاب النقدي ، فنظرية الأنواع النقدية هي نظرية المستويات النقدية ، في نفس الوقت .

٢ - التحليل الأفقي :

وهو التحليل الذي يركز على ما في الخطاب النقدي من مفاهيم ، وما ينشأ عن العلاقات بين المفاهيم من قضايا ، وما في الخطاب من آليات وديناميات ، من مثل عمليات التحويل الدلالي التي تفتح المفهوم على المفاهيم الأخرى ، وما في الخطاب من علامات ذهنية كالمصطلحات ، أو رمزية كناية أو استعارية ، أو عرفية كاستخدام ألفاظ مألوفا في اللغة ممثلة بالايحاء .

ثانيا : تحليل المفهوم :

أما التحليل الرأسي والأفقي فوظيفته أن يعطى صورة عامة عن الخطاب النقدي القديم . وأما تحليل المفهوم فهو أقرب من موضوع « البحث » . ويقوم هذا التحليل على تحديد المفهوم ، أو تعريفه تعريفا علميا يقوم على تحديده علام يصدق ؟ وما العلامات التي تشير اليه ؟ وما فئات النصوص التي تشتمل عليه ؟ ومع التعريف تأتي دراسة التطور لتحفظ للنظرة التاريخية بقاءها في المنهج ، ولتوضيح تشكيلات المفهوم في الخطاب . ثم تأتي محاولة تفسيره تؤكد على طابعه الخاص كمفهوم من مفاهيم الخطاب ، فيه ما في كل خطاب من تفاعل بين الانسان والعالم ، وبين وجوده الخاص والوجود الاجتماعي المشارك له .

ثالثا : اجراءات أخرى :

وهي اجراءات تقتضيها مشكلات البحث ، ومشكلات الموضوع ، مثل اجراء اختيار العيننة ، واجراء وضع تعريفات اجرائية ، واصطلاحات اجرائية ، لا تصدق الا في سياق البحث ، فما يصطلح البحث - مثلاً - على تسميته بالمفهوم البلاغي ليس تعريفاً للبلاغة ، لكنه لا يصدق الا على ما يطلق عليه هذا المصطلح داخل البحث .

ج - في الموضوع :

موضوع « البحث » هو : « مفهوم الابداع الفني في النقد العربي القديم » ، فما المراد من هذه الكلمات ؟

أما كلمة « المفهوم » فتعني التصور الحاصل من اللفظ في العقل (٣) ، كان العرب يفهمونها هكذا ، ولا يختلف مراد القوم عن مرادنا . الا أن المفهوم يزيد على هذا المعنى أنه قائم حاضر في الخطاب ، وأنه نوعان : فمنه حاضر لفظاً كمفهوم الطبع ، أو الصنعة ، أو اللفظ ، أو المعنى ، أو السرقة ، أو ما اليه . ومنه حاضر بغير لفظ واحد كحال « الابداع الفني » .

وكلمة « الابداع » تشير الى كل ما يتعلق بانتاج العمل الفني ، من بواعث ، ومهيئات ، وعملية خلق ، وتوليد ، وعلاقة بالنص ، وما الى ذلك . والمشكلة التي تواجه دراسة « الابداع الفني » ، أن الخطاب النقدي القديم لم يبلور له لفظاً محدداً ، فكان الابداع يعني الخلق من عدم بالنسبة لله عز وجل ، وكان يعني طلب البديع من محسنات ووجوه بلاغية بالنسبة للشاعر . وكانت الكلمة في الفقه تعني « ابتداعاً » أو « بدعة » ، أو استحداث شيء غير مقبول دينياً . ومع هذا فالمادة اللغوية كانت تستعمل منها « يبتدع » ، في بعض الأحيان ، بمعنى يبتكر ، أي كان لها حضور عرفي لا اصطلاحي . وكان للمفهوم عموماً حضور من النوع الثاني الذي يكون فيه حاضراً واضحاً بغير مصطلح واحد يلتصق به . وسوف يتناول البحث هذا كله في سياقه ، ويجب أن نتذكر الآن مسلمة مقبولة ، ذلك أنه لا يمكن قيام خطاب نقدي بغير تصور ما للابداع الفني . مثل هذا التصور موجود في كل خطاب ، وان لم يعلن ، أو يدرك ، وجوده .

(٣) الشريف علي بن محمد الجرجاني : كتاب التعريفات - بيروت - دار الكتب العلمية -

ط ١ - ١٩٨٣ م - ص ٢٢٠ - مادة « المظاني » .

أما كلمة « الفنى » فتحاول زعزعة الثقة بتصوير شائع ، يوحى لنا بأن النقد العربى لم يكن الا نقدا للشعر ، ولم يحمل الا تصورا - ناضجا أو غير ناضج - للشعر . ولا شك أن الكشف عن مفهوم للإبداع يتعلق بالفن عموما سواء كان فنا أدبيا ، شعرا ، أو نثرا ، أو فنا غير أدبى ، موسيقى ، أو عمارة ، أو زخرفة ، أو ما الى ذلك من الفنون الجميلة والفنون النفعية ، يبرهن على أن الناقد القديم لم يكن فى تصويره أسير الشعر ، وكان يحمل تصورا عاما لفنون حياته .

أما « النقد » فهو الموقف من العمل الفنى ، وهو بهذا خطاب اجتماعى كما تقدم .

وأما كلمة « القديم » فتثير مشكلة . ذلك أن النقد القديم ممتد عبر قرون طويلة ، وله مصادر من الكثرة والضخامة بحيث لا يمكن استيعابها . و « البحث » يواجه هذه المشكلة بإجراءين : الأول تحديد هذا الامتداد الزمنى الضخم ، وقبول تبسيطه الزمنى من أعماق الجاهلية الى زمان ابن الأثير ، وابن خلدون ، وحازم القرطاجنى ، مع التنازل عن محاولة الاستقصاء التاريخى ، والتتبع لجميع التفاصيل ، والاكتفاء بما يطلبه منهج التحليل عموما ، وتحليل الخطاب خصوصا ، من طرح المعالم الكبرى لهذا التراث النقدى الكبير - والنائى اختيار عينة من المؤلفات النقدية تمثل أهم النصوص النقدية التى أنتجها النقاد ، والتى احتفل بها الباحثون ، وأثبت الرواد أنها تمثل أعلام المؤلفات النقدية القديمة .

(د) فى الخطوة :

لما كان البحث يهدف منهجيا الى طرح منهج جديد لتحليل الخطاب النقدى القديم ، يمكن به رسم صورة جديدة للنقد القديم تخلص من تفتيت الملامح ، وتخلص من الخلط بين القديم والحديث ، مما يثمر بناء جديدا للعلم فى حقل دراسة النقد القديم ، ويهدف كذلك موضوعيا الى الكشف عن مفهوم الإبداع الفنى وتجلياته المختلفة ، فى الخطاب القديم ، فإن الخطوة تأتى تبعا للمنهج والموضوع ، محاولة أن تصف مراحل تطبيق المنهج على الموضوع .

من هنا تبدأ الرسالة بتمهيد فى مفهوم الإبداع الفنى فى الدراسات الحديثة. يستهدف تمييز الحديث من القديم ، وتجنب الخلط بينهما فى الرسالة كلها .

يتلو التمهيد القسم الأول فى المفهوم الأول للإبداع الفنى فيعرفه ، ويدرس تطوره ، ويعمل على تفسيره .

ثم يأتي القسم الثاني في المفهوم المنهجي للإبداع الفني فيزيل صعوبات الوصول الى هذا المفهوم بالكشف عن معنى وملامح المنهج القديم، ثم يعرف المفهوم تفريعا عن المنهج ، ثم يدرس تطوره ، ثم يعمد الى محاولة التفسير .

أما القسم الثالث في المفهوم المذهبي للإبداع الفني فيبدأ بتمهيد يشتمل على اجراء ، يتمثل في التحول عن دراسة المفهوم في مذاهب الشعراء ، الى دراسته في الخطاب النقدي عند ثلاثة من كبار النقاد : ابن طباطبا ، وعبد القاهر الجرجاني ، وحازم القرطاجني . وفي هذا الاجراء فائدة منهجية بالجمع بين بحث الخطاب على مستوى جماعي ، وبحثه على مستوى فردي (monographic) ، فيصبح لدينا نموذج من دراسة فعالية مفهوم الإبداع الفني في بناء نصوص نقدية كاملة غير مقتطعة من سياقاتها . كما أنه يساعد على اكتشاف المثل الجمالية التي اشتمل عليها الخطاب النقدي ، والتداخل بين مستوياته .

ثم يأتي القسم الرابع في مفهوم الإبداع الفني في قضايا النقد القديم ، فيبدأ بالتعريف بمفهوم القضية ، وبقضايا الخطاب النقدي القديم ، ثم تأخذ الدراسة من قضايا الطبع والصناعة ، واللفظ والمعنى ، والسرقات ، مدخلا ، ونماذج لسائر القضايا ، على أساس أن استيفاء بحث هذه القضايا جميعا يحتاج الى دراسة خاصة .

هـ - في المصادر والمراجع :

يندرج هذا البحث فيما يعرف بأنه ما وراء النقد Metacritism ، وهو ذلك الفرع من البحث الذي يتحدث فيه النقد عن نفسه ، وكما أن دراسة اللغة باللغة هي ما وراء اللغة ، فإن دراسة النقد للنقد هي ما وراء النقد . وفي هذا الفرع من البحث تكتسب المصادر النقدية الصدارة في الأهمية ، ففيها ذخيرة من النصوص النقدية التي هي موضوع التحليل .

وفي هذا الصدد تبرز أهمية النصوص النقدية التي أطال الباحثون المكوث عندها ، وتعاملوا معها بوصفها الأعمال الأعلام في النقد القديم . من هذه الأعمال قواعد ثعلب ، وفحولة الأصمعي ، ونقد قدامة ، وعيار ابن طباطبا ، وبيان وحيوان الجاحظ ، والشعر والشعراء لابن قتيبة ، وأدب الكاتب له ، واعجاز الباقلائي ، والخطابي ، والرماني ، وموازنة الآمدي ، ووساطة الجرجاني ، ودلائل وأسرار عبد القاهر ، وعمدة ابن رشيق ، ومثل ابن الأثير ، ومنهاج حازم القرطاجني . هذا الميراث الخصب ، وهذه الأعمال ، أو الأطروحات ، الكبيرة ، هي موضوع التحليل .

ومن جهة ثانية ، هناك انتفاع ، وحوار ، بين الباحث وأعمال الباحثين الرواد ، بداية من الهياوي ، وطه حسين ، وأحمد أمين ، ومروا بطه أحمد إبراهيم ، والحاجري ، وبدوي طبانة ، وزغلول سلام ، ومندور ، والغنيمي هلال ، ومحمد زكي العشماوي ، وعبد القادر القط ، ومصطفى ناصف ، وغيرهم من الباحثين المصريين وغير المصريين ، بما قدموه من جهود أعضاء السبيل ، وجعلت نشر النصوص النقدية القديمة يلمع ببريق هاد .

والله الموفق الى سواء السبيل

تمهيد

مفهوم الابداع الفنى فى الدراسات الحديثة

- ١ -

الاتجاهات الأساسية فى دراسات الابداع الحديثة

يحتاج مفهوم الابداع فى الدراسات الحديثة الى اهتمام كبير يضيق عنه المقام ، لذا فإننا مضطرون الى الايجاز فى عرضه . وليس الهدف من وراء مثل هذا العرض الا أن نرسم صورة للمفاهيم الحديثة للابداع الفنى ، اذا وضعت بجانب المفاهيم القديمة ظهرت الفوارق الدقيقة التى يؤدى التغافل عنها عادة الى الوقوع فى عيب كبير ، وهو أن نسقط على المفاهيم القديمة ملامح المفاهيم الحديثة التى ليست منها .

ويقتضى منا التعريف بمفهوم الابداع فى الدراسات الحديثة أن نعالجه على مستويين : الأول مستوى الاتجاه العام ، أو السمة الأساسية التى تنتظم الدراسات الحديثة ، والثانى هو الاتجاهات الأساسية والفروق العامة بين مفاهيم الابداع الفنى المختلفة التى طرحتها الدراسات الحديثة

ونستطيع - فيما يتعلق بالمستوى الأول - أن نقدر فى ثقة واطمئنان أن الفكر الحديث كله يميل الى رسم موضوعاته بسمات الحركة والتطور والتعقد والصراع ، لا يتم فهم أى موضوع الا فى ضوءها

ففى الوقت الذى اتجهت فيه العلوم التجريبية الى ادخال موضوعاتها المعامل حيث تصبح النتائج متعلقة بالحواس المباشرة والادراك الحسى ، اذا بهذا الاتجاه الذى ييسط الأمور يفضى الى عناية متزايدة بالمناهج الاحصائية ، والى توظيف متنام للأجهزة الحديثة Computers التى بلغت درجات عالية من التعقيد .

وتؤكد النظريات العلمية الحديثة على طابع الحركة .. يطل بها الأمر الى درجة أنها لا تسمح بالمرور بحالة بعينها مرتين نظراً لتناقضها

الطاقة باستمرار كما في علم القوة الحرارية ، أو ذلك لأن الأشياء تتقدم
تقدما مستمرا نحو غاية معلومة لا نملك أن تبلغها أبدا كما في مذهب
التطور (٤) .

والتحول المعاصر في علم الفيزياء ليس الا إعادة بناء فعالة للعلم على
أساس من فكرة الحركة والتطور والتغير (٥) . والحال كذلك في علم
النفوس حيث نجد عالما مثل فرويد يعول على فكرة الصراع النفسي تعويلا
تاما ، حتى ليعد حيلة دفاعية كالكبت استجابة هروبية من الصراع (٦) ،
تزداد تعقدا بانقسامها الى كبت أولى ، وكبت ثانوى ، ونظرية خاصة
بعودة المكبوت (٧) .

وفي الفلسفة نجد برجسون مع انكاره لفكرة الآلية (٨) ، يعول تماما
على فكرة الصيرورة في جميع فلسفته ، خاصة كتابه « التطور الخالق » ،
حتى ليعرف الصورة بأنها « لحظة تلتقط من انتقال مستمر » (٩) . كذلك
نجد في منهج الجدل الهيكلى بانتقاله من القضية الى النقيض فالركب (١٠) ،
مظهرا من الأخذ بفكرة الحركة ، هو ذات المظهر الذى نجده عند ماركس
الذى يخالف هيجل داعيا الى ما يسمى بالجدل المقلوب .

وانعكس هذا كله على حقل النقد الأدبى فنجد ناقدا « ماركسيا »
مثل لوكاتش يزواج بين فهم عميق للمادية الجدلية ومصادرها عند هيجل ،
ومعرفة حقيقية بالأدب الألمانى « (١١) . وإذا تركنا ناقدا تقديميا مثل
لوكاتش الى آخر يعلن رجعيته بملء الفم ، هو ت . اس . اليوت نجده
يؤسس نظريته النقدية - التى شاع بيننا اختصارها الى مصطلح « المعادل

(٤) د . عبد الرحمن بدوى : الزمان الوجودى - القاهرة - النهضة المصرية - ١٩٥٥ م
- ط ٢ - ص ٨٢ ، ٨٣ .

(٥) المصدر السابق ص ١٩٤ - ١٩٧ ، روجيه جارودى : واقعية بلا ضفاف - ت :
حليم طوسون - مراجعة فؤاد حداد - القاهرة - ١٩٦٨ م - دار الكاتب العربى - ص ٩٨ .
(٦) د . طلعت منصور وآخرون : أسس علم النفس العام - القاهرة - ١٩٨١ -
الأنجلو المصرية - ص ٤٨٢ .

(٧) د . عبد المنعم الحفنى : موسوعة علم النفس والتحليل النفسى - القاهرة -
١٩٧٨ م - مكتبة مدبولى - ط ١ - ٢٣٠/٢ .
(٨) د . يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة - القاهرة - دار المعارف - ط ٦ -
ص ٤٣٨ .

(٩) برجسون : التطور الخالق - ت . د . محمود محمد قاسم - مراجعة د . نجيب
بلقى - القاهرة - ١٩٨٤ م - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ص ٢٦٨ .
(١٠) يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة - ص ٢٧٥ .

(١١) وينيه ويليك : اتجاهات النقد الرئيسية فى القرن العشرين - ضمن (مقالات
فى النقد الأدبى) - ت . د . ابراهيم حمادة - القاهرة - ١٩٨٢ - دار المعارف - ص ١٥٨ ،
١٥٩ .

الموضوعي « مضييعين كثيرا من قضاياها النظرية - على فكرة ترى أنه يوجد « هناك شيء خارج ذات الفنان ، يدين له الفنان بالولاء ، والتفاني الذي يجب أن يرضخ له ، ويضحي لأجله بنفسه كي يكتسب مركزه الفريد ... » (١٢) . هذه العبارة تعني صراحة أن الفنان لا ينضج لأوامر اللاشعور الذاتي الذي يعكس حاجات ذاتية خاصة ، لكنه يمارس كذلك - كما يقول ولتر جاكسون بيت : « هروبا من العاطفة » و « هروبا من الذات » (١٣) .

لنقرأ البيوت :

« تشكل الآثار الفنية الحالية فيما بينها نظاما مثاليا ، يتغير عند إضافة عمل فني جديد (جديد بحق) إليها . والنظام القائم يكون كاملا قبل أن يصل العمل الجديد . وحتى يستمر هذا النظام بعد إضافة الجديد ، فإن « كل » النظام القائم يجب أن يتغير ولو تغيرا طفيفا . وهكذا تكون علاقات ، ونسب ، وقيم كل عمل بالنسبة « لكل » متغيرة ، وهذا هو التكيف بين القديم والجديد . وأيما امرئ يوافق على فكرة النظام هذه ، وعلى شكل الأدب الأوربي والأدب الانجليزي ، لن يجد من المحال القول بأن الحاضر ينبغي أن يغير من الماضي ، بقدر ما يوجه الماضي الحاضر » (١٤) .

اننا نرجع الى البيوت لأنه يمثل - كما أشرنا - أكثر المواقف تقليدية وكلاسيكية . مع هذا فإن النص الذي أوردناه يكشف بجلاء عن أنه يخالف النظريات الكلاسيكية التي تحصر الأدب في محاكاة النموذج القديم ، من حيث هو يفتح الباب أمام التطور والحركة والتجديد . العمل الفني الجديد بحق يغير النظام الفني كله . الحاضر « ينبغي » أن « يغير » من الماضي . يعني هذا أن الفنان يسعى الى الحركة والتطور لا الجمود أو التكرار . ويعني أيضا أن فكرة الموضوع لما هو « في الخارج » ، أو ما أسماه بيت « هروبا من الذات » ليس جمودا أو سكونا ، لكنه سعي الى التطور . كلما يمتحن الفنان في الهروب من الذات الى « الشيء » الخارجى المسيطر عليه ، يصبح قادرا على الابداع والتطور والتجديد . هكذا نواجه فكرة التطور والحركة والصراع في أكثر الاتجاهات النقدية المعاصرة محافظة على التراث .

(١٢) البيوت : (وظيفة النقد) - ضمن الكتاب السابق - ص ١٣ .

(١٣) ولتر جاكسون بيت : (تعريفات باتجاهات نقدية) - ضمن الكتاب السابق -

ص ٩٨ .

(١٤) البيوت (وظيفة النقد) - ضمن الكتاب السابق - ص ١٣ .

نستطيع أن نطمئن إذا إلى أن الدراسات الحديثة تشتمل بتوظيفها مفهوم الحركة وما إليه من التطور والصراع والجدل والتعقد (١٥) في تفسير الظواهر المختلفة وعلى رأسها ظاهرة الابداع الفني . لكن فكرة الحركة فكرة مرنة تستوعب كثيرا من الاتجاهات المتناقضة . علينا أن نحدد طريقا لرسم معالم هذه الاتجاهات .

وإذا أخذنا علم النفس نموذجا لتحديد الاتجاهات الأساسية للدراسات الحديثة فإننا نجد الباحثين قد اختلفوا في عرض هذه الاتجاهات (١٦) ، لكن المقارنة بين عروض الباحثين تبلور أمامنا ثلاثة اتجاهات نستطيع أن نطمئن إليها كمدخل لتحديد مفهوم الابداع الفني في الدراسات الحديثة . هذه الاتجاهات هي : الاتجاه التجريبي ، والاتجاه التحليلي ، والاتجاه الانساني ، على أن نضع لهذه المصطلحات تعريفات إجرائية مناسبة تحددتها . ولعل هذا التقسيم الثلاثي يتضح تجريبيا في العرض التالي .

(١٥) بالنسبة لسكرة التعقد نلاحظ أن هربرت كول Herbert Kohl قد سمي كتابه فلسفة القرن العشرين (عصر التعقد)

The Age Of Complexity, a mentor book, 1965.

(١٦) قارن د. يوسف مزاد : يوسف مراد والمذهب التكامل - اعداد وتقييم : د. مراد وهبة أمينة القاهرة - ١٩٧٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ص ١١٧ - ١٣٠ ، بكتاب : د. عبد السلام عبد الغفار : مقدمة في الصحة النفسية - القاهرة - ١٩٨٣ م - دار النهضة العربية - ص ٤١ ، ٤٢ .

- ٢ -

مع التجريبيين

تختلف التجربة Experiment عن التجريبية Empricism فالأولى قد تكون مجرد أداة علمية محايدة متميزة من شخص الباحث ، أما الثانية فموقف فلسفى يرى أن تصوراتنا ومعرفتنا تنأسس ، كلياً وجزئياً ، على الخبرة Experience من خلال الحواس ، والملاحظة الذاتية ، أو الاستبطان Introspection ، وتربط المعرفة بمواد المحس Sense Data ، مع انكار أى قضايا قبلية أو تركيبية تسبق الخبرة الانسانية (١٧) .

ولما كان التجريبيون المحدثون ينظرون الى الانسان بوصفه حشداً من القدرات السلوكية التى نمتها البيئة ، فان الابداع عندهم توظيف سلوكى غير مألوف لبعض القدرات النفسية البيئية . ومن الممكن للخامل ان يصير مبدعاً بتنمية قدراته ، فالاختلاف بين المبدع والعادى « انما هو اختلاف فى الدرجة لا فى النوع » (١٨) . ومن جهة ثانية فان الابداع يختلف عن المرض النفسى أو العقلى وكل منها استجابة غير مألوفة . ان الابداع من علامات السواء والصحة النفسية ، لأنه يتطلب « تنظيماً عقلياً أو تركيباً أو تقييماً أو تتبعاً » (١٩) ، أو لأنه يحقق الاعلاء (٢٠) ، أو لأنه « من مظاهر تحقيق وجود الفرد أو تحقيق انسانيته » (٢١) .

(١٧) A. R. Lacey, A Dictionary of Philosophy, London & Boston & Henley, Routledge & Kegan Paul, 1979, p. 55.

(١٨) د. مصطفى سويف : العبقرية فى الفن - القاهرة - المكتبة الثقافية - ١٩٦٠ م - ص ٩ - ولقد سبق وردزورث الى هذه العبارة مما يؤذن بوجود نقد أدبى يستمد مقولاته من التجريبية . انظر فى وردزورث د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى - بيروت - دار الأندلس - ١٩٨١ م - ط ٢ - ص ١٤٩ .

(١٩) د. صفوت فرج : الابداع والمرض العقلى - القاهرة - دار المعارف - ط ١ - ١٩٨٣ م ، لمحة ص ٢٤٠ .

(٢٠) المرجع السابق - ص ٣٦ .

(٢١) د. عبد السلام عبد الغفار ، مقدمة فى الصحة النفسية - ص ٣٢٣ .

لقد اختزلت السلوكية الانسان الى عمليات فسيوكيميائية حتمية
بيئية . وبفضل بافلوف ميزنا بين الاستجابة المنعكسة الطبيعية وهي
الفريزة والاستجابة الاشتراكية . ومع واطسن برز دور البيئة الاجتماعية
في تكوين ونمو الشخصية . وأصبحت السلوكية نظرية تعلم ، هو تعلم
اشتراكي تقليدي عند بافلوف وواطسن ، وتعلم وسيلي تكون فيه الاستجابة
وسيلة الى معزز أو اثابة أو هدف يدعمها عند ثورنديك وسكنر وهل (٢٢) .
وفي ضوء هذه المبادئ أصبح الابداع نشاطا لقدرات تكونت بعمليات
فسيوكيميائية حتمية ، نتبجسة لتعلم شرطى ، أو لتعزبز بيئى لتعلم
وسيلي .

هذا ما نجده في المدارس التجريبية المختلفة . يعرف مدتك (مدرسة
التداعي) العمليات الابداعية بأنها « تشكيل للعناصر المتداعية في تكوينات
جديدة لتقابل بعض الاحتياجات المعينة . . . » (٢٣) . ويعرف نورانس
(نظرية السمات) الابداع بأنه « عملية ادراك Process of sensing
للشغرات وللأختلال والعناصر الناقصة ، وتكوين الأفكار والفروض
حولها ، واختبار هذه الفروض وربط النتائج ، واجراء ما يتطلبه الموقف
من تعديلات واعادة اختبار الفروض » (٢٤) . وتهيب السلوكية بفكرة
« التفاعل » لتفسر دور البيئة التي تقوم - كما يقول سكنر - بدور الاختيار
والاصطفاء الطبيعي مع المحفز والدفع (٢٥) . وفي هذا الاطار يعرف
روجرز الابداع بأنه ظهور انتاج جديد ناتج عن تفاعل بين الفرد ومادة
الخبرة (٢٦) .

ولقد اهتم الدارسون بالعاملية التي ترى الابداع فرعا من بناء العقل
البشرى كما شرحه جيلفورد . ويحتوى نموذج العقل لدى جيلفورد على
ثلاثة أبعاد :

١ - عمليات عقلية : وهي تتضمن خمس عمليات : المعرفة ، الذاكرة ،
التفكير التخيلى ، التفكير التقريرى ، التقويم . وكلها عمليات
عقلية يقوم بها الأفراد عند استخدامهم مادة التفكير .

(٢٢) المصدر السابق والصفحة .

(٢٣) د . صفوت فرج : الابداع والمرضى العقل - ص ٢٩ .

(٢٤) نفس المصدر - ص ٣٤ .

(٢٥) ب - ف - سكينر : تكنولوجيا السلوك الانسانى - ت . د . عبد القادر يوسف .

- الكويت - عالم المعرفة - ١٩٨٠ م - ص ٢٠ .

(٢٦) د . فرج : الابداع والمرضى العقل - ص ٣٣ .

٢ - مضمون القدرة : ويتضمن : مضمونا شكليا ، ومضمونا رمزيا ، ومضمونا لغويا ، ومضمونا سلوكيا .

٣ - ناتج القدرة : ويتضمن : وحدات ، وفئات ، وعلاقات ، وتحولات ، وتضمينات ، وأنساقا (٢٧) .

والإبداع في هذا النموذج للعقل هو القدرات المميزة للأفراد المبدعين ، التي تميزهم في نوع من العمليات العقلية هو « التفكير التغييري » Divergent Thinking . ومحصلة تحليل جيلفورد لهذه القدرات ، وهذه العملية العقلية ، عوامل كثيرة ، تداول منها الباحثون أربعة :

١ - الطلاقة الفكرية Ideational Fluency : وهي القدرة على انتاج أكبر عدد من الأفكار ذات الدلالة .

٢ - الأصالة Originality : وتسمى في الدراسات الأحداث المرونة التكيفية ، وهي القدرة على أحداث تغيير في المعاني ، وذلك طبقا لأحداث تكيف جديد .

٣ - المرونة Flexibility : وهي القدرة على الانتقال من فئة الى أخرى من فئات الأفكار .

٤ - الحساسية للمشكلات Seeing Problems : وهي القدرة على رؤية الكثير من المشكلات في الموقف الواحد (٢٨) . ولقد وضع فروم شروط للإبداع أهمها : امكانية الدهشة ، القدرة على التركيز ، القدرة على قبول الصراع والتوتر بدلا من تجنبه والهروب منه (٢٩) . والشروط الأخير يذكر بالفرض الذي طرحه الدكتور مصطفى سوييف وأسماء « فرض نحن » (٣٠) ، وهو يقضى بأن المبدع يشكل مع

(٢٧) استفاد الكثيرون من جيلفورد . انظر : د . سوييف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م - ط ٤ - ص ص ٣٤٩ - ٣٧٦ ، د . مصرى عبد الحميد حنورة : الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩ م - ص ص ٢٣ - ٢٧ ، د . عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب - مكتبة غريب - ١٩٨٤ م - ط ٤ - ص ص ٢٢ ، ٢٣ ، د . محيي الدين أحمد حسين : القيم الخاصة لدى المبدعين - دار المعارف - ١٩٨١ م - ص ص ٨٣ - ٨٥ . وقد سقط من عرضه النوع السادس من الانتاج : الأنساق ، بينما ذكره د . صفوت فرج : الإبداع والمرضى العقلي - وأضاف رسما لمكعب العقل لدى جيلفورد . وانظر كذلك لديه ص ٤٠ - ٤٣ ، ١١٩ - ١٢١ ، ١٢٤ ، ١٣١ - ١٣٧ .

(٢٨) د . فرج : الإبداع والمرضى العقلي - ص ٣٤ - ٣٥ .

(٢٩) المصدر السابق ص ٢٢ - ٢٣ .

(٣٠) د . سوييف : الأسس النفسية للإبداع الفني - ص ١٢٢ وما بعدها .

البيئة « نحن » ، فاذا تصدع النحن يقع التوتر ، فيتم استعادة التكيف أو التكامل من طريق فعل الابداع .

وإذا انفسنا الى فلاسفة التجربة فاسا نجد وليم جيمس يرى الابتكار كخصيصة الادراك الانساني . وعلى أساس من ايمانه بوحدة العالم ، وبفكر الخاتية بدلاً من العلية يضع وصفنا « لفعل الخلق » مملاً في تجربته الكتابية . يرى فيه تجربة حسية نموذجية لافاندية . مرتكزا على القول ان « مجالاً سبائفاً » لدواعي « يحمل (في وسط تعقده) فكرة النتيجة » ، وهو تدريجيا في مجال آخر ، أما أن يظهر فيه هذه النتيجة على أنها مسجزة . او سمع بواسطته نوائى سسر أنما نفومها » (٣١) . بهذا يكون الابداع انفعالا لدواعي من مجال الى آخر سعيا وراء نتيجة ، وهو يؤذن بنزعة حسية وطيفية واضحة . وعلى الرغم من ايمان جون ديوى بالتعددية لا الواحدة ، فإنه مثل وليم جيمس وهافيلوك أليس يتصور التجربة ذاتها بوصفها فنا أو ابتكارا ، ويتصور - مع أليس ، فيما يقول اروين ادمان - ان الفن مجرد اسم عام يطلق على الذكاء (٣٢) ، خلافا للدراسات النفسية التجريبية التي لا ترى في الابداع مرادفا للذكاء (٣٣) . لكن الأساس التجريبي يظل واحدا يظل الجميع . وفي نزعة ظاهرانية واضحة ينمى ديوى بلفظ الخبرة Experience في وصف الفن . وهى عنده أداة من أربع أدوات للبحث والسلوك : التفكير ، الخبرة ، السياق ، الاتصال (٣٤) . والخبرة عنده - كما يقول الدكتور الأهواني - « تفاعل الفرد مع البيئة الاجتماعية فيكتسب من هذا التفاعل العادات والتقاليد وأساليب التفكير والميل العليا والمطامح وغير ذلك » (٣٥) . ومن الواضح أن الاكتساب ههنا انفعال لا تفاعل ، أو تأثر لا تبادل للتأثير . والمراد بالتفاعل interaction انتهى الى علاقة المسير والاسنجابة الشهيرة . لكن ديوى يضيف اليها عمقا اذ يرى فيها علاقة باطنية محكومة بفكرة القصديّة

(٣١) وليم جيمس . بعض مشكلات الفلسفة - ب . د . محمد فوزى السطى - مراجعة د . زكى نجيب محمود - القاهرة - ١٩٦٢ م - وراره الثقافية - ص ١٧٧ . وكلمة التجربة في الساقى الفلسفى براد بها التجربة الاسانة المباشرة لا المعملية .

(٣٢) اروين ادمان . الفنون والاسان - ب . مصطفى حبيب - القاهرة - ١٩٦٦ م . مكتبة مصر - ط ١ - ص ١٥١ .

(٣٣) د . مرج : الابداع والمرضى العقلى - ص ٢٧ .

(٣٤) د . أحمد فؤاد الأهواني . جون ديوى . القاهرة - ١٩٦٨ م - دار المعارف - ط ٢ - ص ١٠٣ .

(٣٥) د . الأهواني . جون ديوى - ص ٤٣ . وفارن . جون ديوى : الفن . حبره - ب . د . زكريا ابراهيم . مراجعة وتقديم : د . زكى نجيب محمود - القاهرة - ١٩٦٣ - دار النهضة العربية - ص ٢٦ .

المستنعاة من الظاهراتية ، مما يحدو به الى وصف الفن بأنه عمل شعورى واع فى مستوى المعنى يحقق أسباب الاتحاد بين الحس والدافع والفعل (٣٦) . وبإدخال فكرة الانصال الانسانى الذى يسعى الى تحقيق التكامل أو الاتحاد يؤول الابداع الى تعديل للخبرة لانتاج خبرة جديدة تتحد فيها مكونات الكائن الحى معا ، وتتعدل فيها علاقته الباطنية بالبيئة ليتحد بها ، من خلال وسائط الاتصال التى يستخدمها .

وعلى نفس النحو التجريبي يعمل اروين ادمان فى الفن كشفا لسر الوجود (٣٧) ، لكن الوجود عنده هو التجربة المباشرة ، وهى بدورها « ليست سوى مؤثر واستجابة للكائن الحى ، وتتمثل فى « خمس حواس صغيرة تنتفض بالبهجة والسرور » (٣٨) ، « فالفن اسم يطلق على الادراكات التى بها تعى الحياة ما يكتنفها من ظروف خاصة ثم تحل هذه الظروف الى شىء غاية فى الطرافة والابداع » (٣٩) .

كذلك ينتهى هربرت ريد الى نفس المفاهيم الوظيفية الحسية ، اذ يؤسس تعريف الفن على مبدأين : مبدأ الشكل وهو مشتق من العالم العضوى ووظيفة من وظائف الادراك ، ومبدأ الابداع وهو وظيفة من وظائف التخيل ، (٤٠) ويجد نفسه فى النهاية يرجع الى تيودور فخر ، وليبس ، وشبرانجر من التجريبيين (٤١) أما حديثه المطول فى كتابه « الفن والمجتمع » عن السحر والتصوف والديانة ، والعقل اللاواعى فليس الا توظيفاً لآراء فرويد (٤٢) ، فى سياق المفاهيم التجريبية .

معنى هذا أن الابداع عند ريد هو جدل التخيل والادراك . هذا الجدل يقابله جدل ثان بين الفرد والمجموع ، فمن جهة هناك جمع معقد هو المجتمع ، مطلبه الطبيعة أو الواقعية أو الصورة ، وهناك من جهة أخرى الفنان المفرد ، مطالبه التعبير عن ذاته ، وثمة توتر أو تناقض قائم بين الفنان والمجتمع (٤٣) . هذا التناقض أو التوتر يذكرنا بفكرة « تصدع

(٣٦) ديوى : الفن خبرة : ص ٤٦ .

(٣٧) ادمان : الفنون والانسان - ص ١٥٧ .

(٣٨) السابق - ص ١٠ .

(٣٩) نفسه - ص ١٥ .

(٤٠) هربرت ريد : تعريف الفن - ت . د . ابراهيم امام ، ومصطفى رفبق الأرنؤوطى -

القاهرة - ١٩٦٢ م - دار النهضة العربية - ص ٥٤ .

(٤١) السابق - ص ٣٠ ، ٣١ .

(٤٢) ريد : الفن والمجتمع - ت . فارس مترى ضاهر - بيروت - دار القلم - ص ١٢٠ .

وبما عديها .

(٤٣) المصدر السابق ص ١٠٣ .

النحن » لدى الدكتور سوييف ، ومطلب الاتصال لدى ديوى • وحل ديوى . لهذا الاشكال تمثل في فكرة التفاعل التي تجعل الفرد متأثرا بالبيئة مستجيبا لها • أما عند ريد فانه ياتمس الحل عند فرويد ، لا في فكرة العامل الجنسي الذي يختزل اليه جميع مكونات الشخصية ، ويجعله محور صراعاتها ، لكنه يأخذ فكرة عامة هي « الحياة الغريزية الخاصة بأعمق مراتب العقل » (٤٤) •

وبرغم أن الناقد الشهير أي • ايه • ريتشاردز قد نفسه المنهج التجريبي (٤٥) الا أنه كان يقصد به الالتزام بالتجربة العملية كما هو الحال عند فخر ، وهو برغم هذا سلوك في عقله الاتجاه التجريبي الذي حددناه • يقرر ريتشاردز أن أية نظرية في النقد يجب أن تستقر على دعامتين : دراسة القيم ، ودراسة الاتصال (٤٦) • فالفنون عنده هي الشكل الأسمى للشباط الاتصال (٤٧) • وهي كذلك حزانتنا للقيم (٤٨) • لكن القيم عنده لا يمكن فهمها في ظل الأخلاق المثالية ، أو في غياب ما يسميه « علم النفس النافع » (٤٩) • كذلك تردنا مشكلة الاتصال الذي هو نقل لخبرات النفس - الى البحث النفسي • ههنا يطرح ريتشاردز نظرية نفسية لمشكلة القيمة • تقوم نظريته النفسية على تعريف القيمة بأنها « القدرة على اشباع الشعور أو الرغبة بطرق متنوعة معقدة » (٥٠) • ثم يتحول عن الفاظ الشعور والرغبة الى مصطلح الدوافع impulses التي تنقسم عنده الى ميول appetencies ونفور aversions (٥١) • ثم يتحول بعد هذا عن حالات النفور الى الميول فحسب على أساس نشير الى مثله في اللغة العربية حين نقول نميل الى ونميل عن ، أو نرغب في ونرغب عن • وثمة تقسيم مشابه عند فرويد للغرائز الى غريزة الحياة وغريزة الموت ، غير أننا لسنا بحاجة الى الرجوع الى فرويد ، لأن تقسيم ريتشاردز مشهور في نظرية الدافعية التقليدية •

(٤٤) نفسه ص ١٣٥ •

(٤٥) Richards, principles of literary criticism, London, Routledge and Kegan Paul, 1967, p. 3-5.

Ibid, p. 17. (٤٦)

Ibid, p. 17. (٤٧)

Ibid. (٤٨)

Ibid, p. 22. (٤٩)

Ibid, p. 35 (٥٠)

Ibid, p. 35. (٥١)

فلننظر في المخطط النفسى الذى يقدمه ريتشاردز فنجدہ يعتمد على أفكار الدافعية بأصولها العضوية • يقول :

« ان الجهاز العصبى هو وسيلة يسبب من خلالها مؤثر من مؤثرات البيئة ، أو من الجسم ، سلوكا قريبا • وكل الأحداث العقلية تحدث فى سلسلة عمليات التلاؤم - فى مكان ما - بين مؤثر واستجابة • وهكذا فان كل حدث عقلى له أصله فى التأثير - خاصية أو نتيجة - على الفعل ، أو الاعداد للفعل • أحيانا تكون خاصيته من السهل استبطانها • وما يحس به (الجهاز العصبى) - فى هذه الحالات التى فيها يحس أو يكون قد أحس على كل حال - هو الوعى ، ولكن فى حالات عديدة لا يحس بشئ ، حينئذ يكون الحدث العقلى لاوعيا » (٥٢) •

من الجلى ان ريتشاردز لا يختلف كثيرا ههنا عن ادمان • يؤول ادمان بالابداع الى الحواس الخمس ، أما ريتشاردز فيتسع ليشمل الجهاز العصبى The nervous system • ويقرر ادمان ، كما يقرر ريتشاردز ان النشاط النفسى ، أو الأحداث العقلية هى علاقة مؤثر واستجابة • أما عن التمييز بين الوعى واللاوعى فلا حاجة الى فرويد لأجله مادام الفكر الدافعى يعرف الأفعال اللاارادية التى لا تكاد نشعر بها • فى هذا السياق يرفض ريتشاردز الانخراط فى مشكلة العقل - الجسم ، أو المثالية - المادية ، ويعد هذا كله محاولة غير مجدية لوصف الشئ فى ذاته بدلا من وصفه كما « يسلك » (٥٤) والدافع فى هذا الاطار هو العملية التى تبدأ بمؤثر stimuli وتنتهى بفعل act ، أو استجابة response لا فارق فى ذلك بين الحاجات الاجتماعية والفردية (٥٥) ، فالمؤثر - كما يقول النص المتقدم - قد يكون من مؤثرات البيئة ، أو من الجسم نفسه • ويتوقف قبول المؤثر على مدى خدمته للحاجات العضوية ، وهذه الحاجة العضوية تعنى « حالة التعادل بين النشاطات العضوية المتنوعة » (٥٦) •

وفى ضوء هذه الأفكار يبدو الابداع الفنى عند ريتشاردز استجابة للمؤثرات البيئية على النحو الذى يتفق مع التصور التجريبي العام •

Ibid.	(٥٢)
Ibid, 65.	(٥٣)
Ibid, 64.	(٥٤)
Ibid, 66.	(٥٥)
Ibid.	(٥٦)

ولقد اعترض الباحثون على المنهج التجريبي في بعض الأحيان ،
فاعتراض أحدهم - من وجهة نظر ظاهراتية - على الاختبارات والاستجابات
التجريبية ، لأن شخص المفحوص يتدخل فيها على نحو لا يسمح بالتعميم
خاصة إذا كانت العينة من غير المبدعين (٥٧) . وذكر أحد الباحثين أن
بعض كبار التجريبيين قد زيف نتائجهم كما فعل سيرل بيرت ليثبت أن
الذكاء وراثي ، وكما فعل العنصريون ليتنبوا تفوق البيض على السود في
مقياس الذكاء (٥٨) . وذهب باحث ثالث إلى أن القياس النفسي نسبي
بلا نقطة صفر معروفة (٥٩) ومن البنائين هاجم ليفي شتراوس التجريبية
مؤكدا الطبيعة المستقلة للذهن البشري ، وأكد معه التوسير أن الحقيقة
معياري لذاتها دون حاجة إلى تحقيق تجريبي (٦٠) .

وأنكرت الوجودية على التجريبية العناية بالعالم الخارجي الحسي
دون العالم الداخلي الجوهري (٦١) .

وما تنكره الوجودية هو مناط أهمية التجريبية ، فالظاهرة الانسانية
معقدة ، وبغير الدراسة الدقيقة الشاملة لا تنكشف ، ولا يمكن حل
شفرتها ، والأداة التجريبية إحدى وسائل تحقيق هذه الغاية المعرفية
النبيلة .

-
- (٥٧) الدروبي : علم النفس والأدب - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م - ص ١١٢ .
(٥٨) د. عبد الستار إبراهيم : الانسان وعلم النفس - الكويت - عالم المعرفة -
١٩٨٥ م - ط ١ - ص ص ٢٧٢ - ٢٧٤ ، ٢٧٨ - ٢٧٩ .
(٥٩) د. عبد السلام عبد الغفار : مقدمة في الصحة النفسية - ص ٦٠ .
(٦٠) د. فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية - الكويت - حليات كلية آداب
الكويت - ج ١ - ١٩٨٠ م - ص ١٢ .
(٦١) جون ماكوري : الوجودية - ت . امام عبد الفتاح امام - الكويت - عالم المعرفة -
١٩٨٣ م - ص ص ٣٠ ، ٣١ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ .

- ٣ -

مع التحليليين

يستخدم مصطلح التحليل في النقد الأدبي للدلالة على التفتيت المفصل ، واختبار العمل الأدبي ، أو الدراسة الفاحصة لعناصره ، وهو عند اليوت الاداة الثانية للنقد بعد المقارنة (٦٢) . وله في الفلسفة معان كثيرة . في الوضعية الانجليزية هناك التحليل المفهومي conceptual أما التحليل الفلسفي المختزل reductive ، أو تحليل المستوى الجديد ، فهو يستبدل وحدات المستوى الأعمق بالمستوى الظاهر كما يختزل التحليل الظاهراتي تقريرات الموضوعات المادية الى تقريرات حول قابليات الشعور . ويبين التحليل المنطقي ، أو تحليل المستوى الظاهر ، الشكل المنطقي للعبارة العادية . وبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت الفلسفة اللغوية ، فلسفة اللغة العادية ordinary language التي تستخدم التحليل اللغوي وتتفادى القول بدعوى قاطعة أو آراء مبرهنة خاسمة substantive claims (٦٣) . وفي المنطق تحدثت كانت عن القضية التحليلية كقولك « الورود زهور » (٦٤) . وفي علم النفس أطلق الباحثون على مدرسة فرويد اسم التحليل النفسي . والتحليليون في السياق التالي هم من يقومون على استخراج عناصر الظاهرة ، وبيان علاقاتها ، على المستوى العميق ، مفترضين - خلافا للتجريبيين - أن الظاهرة لا تفهم الا بالكشف عن عناصرها الغامضة . والأبداع في هذا السياق ظاهرة انسانية تختلف عما هو غير ابداع في النوع لا الدرجة .

والنموذج الأساسي لهذا الضرب من الفهم هو فرويد . لقد اعتمد في فهم المبدع على نموذج الهستيري (٦٥) لا السوي ، مفترضاً أن الإبداع

(٦٢) Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, London, Penguin, 1984, p. 39.

(٦٣) Lacey, A Dictionary of Philosophy, p. 159, 160.

(٦٤) Ibid, p. 5.

(٦٥) Merdith Anne Skura, The Literary Use of the Psychoanalytic Process, New Haven & London, 1984.

والنظر : فرويد الطوطم والثاقب - ت . بو علي ياسين - سوريا - دار الحوار -

١٩٨٢ - ط ١ - ص ٩٦ .

له معايير بدائية أو أولية (٦٦) وأنا جميعا - كما يقول موبويس ويوافق فرويد - هستيريون الى حد ما (٦٧) . ومع تحذير فرويد من أن التحليل النفسي لا يكشف طبيعة الموهبة الفنية ، أو الأسلوب الفني (٦٨) ، إلا أنه أثر على الباحثين طويلا بآرائه عن الابداع الفني . وإذا حللنا أعمال فرويد وإشارات عن الابداع الفني فإننا نجد أن الابداع الفني عملية نفسية ثانوية Secondary ، دفاعية ، ينقل فيها المبدع شحناته النفسية Cathexes عن موضوعه المحرم ، كإغتصاب الأم وقتل الأب في عقدة أوديب ، الى موضوع أسنى ، يلبس بعبء الصلة عن الموضوع الأصلي ، وعن صراع أجهرته النفسية : الأنا Ego ، والهو Id ، والأنا الأعلى Super Ego بسبب ما طرأ على الموضوع من تحريف وتمويه . يتم هذا كله في اللاشعور الذي هو فردي ، و « ملكية عامة للبشر » (٦٩) في نفس الوقت . ويسمى فرويد هذه العملية الدفاعية التسامي Sublimation (٧٠) ، وسماها في موضع آخر باسم التعويض Compensation (٧١) . وهي عنده نوع من أحلام اليقظة (٧٢) ، لأن كليهما اشباع لرغبة مكبوتة (٧٣) . ويعكس الموقف الجنسي للطفل بين أمه وأبيه مصدرا ديناميا حيا للابداع الفني ، لأن هذا الموقف المتأزم العسير لا يمكن حله . وتعمل ظاهرة إجبار التكرار على استعادة ألم هذا الموقف (٧٤) . وتعمل ظاهرة ضيق النفس بحاضرها وبحثها في ماضيها عن حلم بعصر ذهبي ، والتي هي « دافع عظيم للفنان » (٧٥) على أحيائها .

Skura, p. 274.

- (٦٦) فرويد . ثلاث مقالات في نظرية الجنسية - ت . سامي محمود علي - دار المعارف - ١٩٨٠ م - ص ٥٨ .
- (٦٨) فرويد حياتي والتحليل النفسي - ب . مصطفى زيور وآخر - دار المعارف - ١٩٨١ م - ط ٣ - ص ٦٧ ، ٩٨ ، فرويد . الحرب والحضارة والحب والموت - ت . عبد المنعم الحفني - القاهرة - مكتبة مدبولي - ١٩٧٧ - ط ٣ - ص ٧٠ .
- (٦٩) فرويد : موسى والتوحيد - ت . عبد المنعم الحفني - القاهرة - الدار المصرية للطباعة والنشر - ١٩٧٨ - ط ٣ - ص ٢٥٤ .
- (٧٠) فرويد : ثلاث مقالات - ص ٤٧ ، ١١١ .
- (٧١) فرويد . الحرب والحضارة - ص ٢٨ ، ٧٠ .
- (٧٢) فرويد . المحاصرات الممهدة في علم النفس التحليلي - ت . د . عرت راجع - القاهرة - ١٩٥٢ م - ص ٤١٦ .
- (٧٣) فرويد : حياتي والتحليل النفسي - ص ٦٧ ، المحاضرات التمهيدية - ص ١١٢ ، والعصل الثالث من فرويد : تفسير الأحلام - ت . مصطفى رضوان - دار المعارف ، ١٩٨١ - ص ١٢٩ وما بعدها .
- (٧٤) فرويد : ما فوق مبدأ اللذة - ت . د . مسحق رمزي - دار المعارف - ١٩٨٠ - ص ٢٨ - ٣٩ .
- (٧٥) فرويد : موسى والتوحيد - ص ١٥٠ .

ومن هنا يستمد فكرة الانسباع الخبالي قوتها ، فيما يعرف بطغيان الأفكار (٧٦) .

ولقد أثرت هذه التصورات على الباحثين تأثراً طامعاً ، حتى أصبح لدينا - كما تقول مريدت آن سكورا - أكثر من فرويد واحد (٧٧) . هناك فرويد المتحرر liberal عند ليوبل بريلمج ، والأحلافي عند فيليب رايف ، ودارس الأنا عند علماء نفس الأنا الأمريكيين . وتلتقط المدرسة الانجليزية بعض اشارات فرويد لتؤسس فهماً جديداً يؤكد على الخبرة السابقة على المرحلة الأوديبية ، وعلى « علاقات الموضوع » لا على الغرائز . وفي فرنسا يبرز بول ريكور فرويد الديني ، وجاك لكان فرويد اللغوي عالم السيميولوجي - من خلال النمبز بين الدال والمدلول - . وجاك دريدا فرويد الفيلسوف من بنائه النظري الغني . والسلوكيون أنفسهم برغم انكارهم للآليات الدفاعية تأثروا بفرويد في صياغة ما أسموه « أساليب الهروب الجزئي » التي منها « الكبت » (٧٨) ورأى المحللون السويسريون في آراء بياجيه في سبكيولوجية الطفل ملامح من التسليل النفسي (٧٩) .

ويبدو أن الفرويدية الجديدة لم تخرج عن المبدأ الذي صاغه فرويد وهو « فهم الحياة السوية للعقل عن طريق دراسة ما يصيب العقل من اضطرابات » (٨٠) . ومن هنا ينمساك دراكوليدس بمقولة تأثير الجنسية الطفلية ، حتى يقول ان غلبة العصر النرجسي يؤدي الى التدهور ، وغلبه العنصر السادى السرجى يؤدي الى الفنون التشكيكية ، وحب عرض الأعضاء التناسلية الى المسرح ، والجنسية المنلى الى الرقص ، وذهب ارنست هينس الى ان المصوّر تروينس تصمدى من مثل الطفل الى الحب بالفائط (٨١) .

وينسب يونج الى مذهب مختلف عن فرويد يرى معه الابداع عملية نفسية تعويضية ، تنسأ عما يسميه « العقدة ذاتية الحركة » autonomous Complex . وهى انقسام للنفس يخرج الحياة عن تدرج hierarchy ، الوعى ، وذلك حين يعانى العصر نقصاً وتحيزاً يحركان الطاقة النفسية للمبدع نحو أعماق اللاوعى حيث صور رمزيه بمطبة أولية

(٧٦) فرويد الطوطم والناو - ص ١١٣ .

(٧٧) Skura, The Literary Use, p. 14, 15.

(٧٨) - تمد السلام عند الفقار - مقدمة في الصفحة النفسية - ص ١٤٢ - ١٤٤ .

(٧٩) يوسف مراد والمذهب التكامل - ص ١٢٤ .

(٨٠) فرويد ، معالم التحليل النفسى - ب . د . محمد عثمان نحاس - دار الشروق -

١٩٨٣ م - ط ٥ - ص ١٢١ .

(٨١) د . الدروبي . علم النفس والأدب - ص ٨٩ .

archetypal images ، شكلتها خبرات الحياة الانسانية منذ فجرها تمسها الطاقة فتتحرك وتنشط ، وتنبعث صور رمزية ينقيها المبدع ويصوغها صياغة يسميها التعبير ، وهو تطويع الصورة النمطية لما يقبله أهل العصر ، بحيث تشبع نقضا ملموسا في روح العصر (٨٢) .

أما أدلر فيرى في الابداع الفنى عملية تعويضية عما يسميه عقدة النقص ، تصيب الشخص جسمانيا ، أو تصيب أسلوب حياته على أى نحو ، فتتضر بمسائل الحياة الرئيسية : المسألة الاجتماعية ، مسألة العمل ، مسألة الحب ، وتصبح دافعا للابداع ، كما كان جيساف فريناج مصابا بعاهة في عينيه وشاعرا عظيما في نفس الوقت (٨٣) .

ونستطيع أن نضيف الى نموذج الهستيري عند فرويد ، والنموذج الأنثروبولوجي عند يونج ، ونموذج النقص عند أدلر ، نموذج البنية عند البنائيين . ولما كان منهج البنائية تحليليا وصفيا لغويا يغلب عليه النزعة الآنية Synchronic ، فان نموذج الابداع عندهم لغوى أيضا ، فمنهم من يرى أنه لا يوجد بناء الا لما هو لغوى (٨٤) والابداع عندهم ليس محاكاة للعالم ، انما هو صنع عالم آخر يشبهه (٨٥) ، عالم لغوى . ذلك أن ملكة الأدب نفسها طاقة للكلمات ومجموعة من القواعد النى تتراكب خارج المبدع ، وتشكل منطق الرمز ، أو الأشكال الكبرى المفرغة للأدب (٨٦) . ويسمى هذا التراكب على نظرية الانبثاق التى تجعل الفن خاضعا فحسب لقوانينه الداخلية (٨٧) . وليس الابداع بهذا الا صنع بنية لغوية لها كليتها ، وتحولاتها ، وتنظيمها الذاتى ، ومنطقها الرمزى . وهو رمزى لأنه « يخضع لقوانين الرمز السيميولوجية التى لا تعرف سوى نوعين : رمز شخصى ، وآخر لا شخصى ، والفن عندهم رمز لا شخصى أى عمل موضوعى بحث » (٨٨) . وتحتل فكرة الابداع القلب من نظرية النحو

Jung, The Spirit in Man, Art & Literature, trans, by R.F.C. (٨٢)
Hull, London, 1984, p. 82-3.

وانظر د. نبيلة ابراهيم . الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق - مكتبة الشباب - ص ٢٣٨ .

Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, p. 55. وانظر

(٨٣) الفرد أدلر . الحياة النفسية : تحليل علمى - محمد بدران وآخر - لجنة التأليف والترجمة والنشر - ١٩٤٤ م - ص ٤٤ .

(٨٤) د. فؤاد زكريا : الحذور الفلسفية للبنائية - ص ٨ .

(٨٥) د. صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى - الأنجلو ١٩٨٠ م - ط - ص ٢٠٦ .

(٨٦) نفسه - ص ٣١٨ .

(٨٧) نفسه - ص ٣٣١ ، ٣٣٢ .

(٨٨) نفسه - ص ٤٣٢ - ٤٣٣ .

النوليدي Generative grammar . والنحو التوليدي منظومة العناصر والقواعد التي يولد بها الانسان جملا لغوية عديدة من خلال قدرة مسنبطة على التولييد (٨٩) ، تجعل الانسان يبتكر لغته في كل لحظة (٩٠) . وهناك ثلاثة أنماط من النحو التوليدي : نحو الجملة المحدودة finite state grammar ، ونحو بنية العبارة phrase — structure grammar والنحو التحويلي transformation (٩١) .

ولقد حاول جاك لاكان ربط الفرويدية بالبنائية . كما حاول ذلك سيلفانو أرييتي عالم النفس الأمريكي ، مطورا بنائيه النفسية عن بنائية ليفي سترافوس الأندروبولوجية من ناحية ، والبنائية النوليدية لتسومسكي من ناحية أخرى . وذهب أرييتي الى أن الابداع يعتمد على ما يسمح به العملية الثالثة Tertiary Process ، وهي عملية مختلفة عن العمليات الأولية Primary التي تمثل نشاط الغرائز ، أو العمليات الثانوية Secondary التي تمثل العمليات الدفاعية التي تقاوم النوع الأول من العمليات فيما ذكر فرويد . أما العملية الثالثة عند أرييتي فهي خاصة بالابداع تربط بين العمليتين الأولية والثانوية ربطا بنائيا أو تركيبيا Constructive (٩٢)

ومكونات الابداع النفسية أربعة :

- ١ - الخيال Imagery .
- ٢ - المعرفة غير المتعمدة Amorphous cognition ، وحب أربني لها لفظا هو Endocept ، يتكون من مقطعين : Endo بمعنى داخلي ، و cept وهو مقطع اذا أضفنا اليه السابقة per نحصل على كلمة بمعنى الإدراك ، فيها معنى حسي . واذا أضفنا السابقة con نحصل على كلمة أخرى بمعنى المفهوم ، أي تصبح عقلة غير حسنة . فكأن أرييتي يقصد من هذا النحت أن الابداع ينطوي على نوع شفيف دقيق من المعرفة أو من الإدراك الداخلي ، لم يتبلور ، أو يتعين ، في أي شكل حسي أو عقلي .
- ٣ - المعرفة البدائية Primitive cognition
- ٤ - المعرفة المفهومة conceptual cognition (٩٣) .

(٨٩) د . يوسف نور عوض : الطيب صالح في منظور النقد البنيري - جدة - مكتبة العلم - ١٩٨٣ م - ص ٣١ .

(٩٠) د . زكريا ابراهيم : مشكلة النية - مكتبة مصر - بلا تاريخ - ص ٧٦ .

(٩١) Lacey, A Dictionary of Philosophy, p. 79.

(٩٢) Arieti, Silvano, Creativity, The Magic Synthesis, New York, 1976, p. 34.

(٩٣) Ibid, pp. 35-98.

- ٤ -

مع الانسانيين

يستخدم مصطلح المذهب الانساني Humanism في الفلسفة بمعنيين : الأول أن الانسان عاية في ذاته ، والىانى - وهو خاص بالوجوديين - أنه خارج نفسه دائماً (٩٤) . وينسب المصطلح في علم النفس الى تبار نسا بن السلوكية والتحليل النفسى ، يتجه نحو كلية أو وحدة النفس مع احترام القيمة الذاتية للأشخاص ، والاختلافات في اتجاهاتهم ، والاهتمام بموضوعات الانسان كالحب ، والابتنكار ، والذات والحو ، انخ (٩٥) . وينسب في تاريخ الأدب الى اتجاه في عصر النهضة كان رد فعل للمذهب السك ، Scepticism . مناهراً للمقن ، ويمثل في سار محاكاة الآداب اللانينة والرومانية الذى نماه مدرسو العصور الوسطى فى تأثرهم خطى النماذج الكلاسيكية . ويعتقد البعض أن النزعة الانسانية ظاهرة أوربية (٩٦) ، تسعى الى تأكيد فلسفة عالمية دنيوية نمجد الانسان ، ويمثلها فيسبينو ، وببكو ديلا ميراندولا ، ورازموس ، وحموم بودى ، وسر توماس مور ، وجوان لويس فيفز . ويشير المصطلح فى حقل الشعر الى حركة لم تعش طويلاً ، بدأت بفرناند جريج عام ١٩٠٢ م ، ونشرت اعلانها الأساسى فى الفيجارو . ممثلة فى رد فعل ضد الرمزية والبرناسية . وفى القرن العشرين ظهرت الحركة الانسانية الحديثة Neo-Humanist ، تعد الأدب نقداً للمجاة . وترجع الى تحليل انسان عصر النهضة لتهديب مبول الانسان الحيوانية بامتلاكه المعايير الأخلاقية . ولقد ظهرت فى كتابات بول المرمور ، وارفنج بابت ، ثم انضم اليها فريق كبر أمثال : نورمان فروستر ، هارى هابدن كلارك ، ح . و . البوت ، روبرت شافر ، فرانك جويت ماذر ، جورهام منسون (٩٧) .

(٩٤) ساربر . الوجودية مذهب انساني - ت . د . عبد المصم الحمى - القاهرة - ط ٤ - ١٩٧٧ م - ص ٦٤ ، ٦٥ .

(٩٥) فرانك . ب . سيفرين : علم النفس الانساني - اعداد - ت . د . طلعت منصور وآخرون - الانحلو المصرية - ١٩٧٨ م - ص ٧ .

(٩٦) Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, p. 312.

(٩٧) ولرسكوت يعريمات بمداخل النقد الأدبى الخمسة - ضمن مقالات فى النقد الأدبى - ت . د . ابراهيم حمادة - دار المعارف - ١٩٨٢ م - ص ٥٣ ، ٥٤ .

أما الانسانية فى السياق النالى فهى كل دراسة تصدر عن رؤية لعلاقة الانسان بالعالم على نحو شامل لا يقتصر على الجانب الخارجى التجريبي أو الداخلى التحليلي . ومنل هذه الرؤية تنحقق من طريقين : أولهما دمج الانسان والعالم معا فى كل ، أو نمط يشملهما ويفسرهما ، وثانيهما إيجاد وحدة بينهما على أساس من تفسير العالم بالانسان ، والانسان بالعالم . ونسمى الطريق الأول طريق الشمول ، ونسمى الثانى الاحالة . والابداع الفنى فى الطريقين علاقة خصبة بتفاعل بها الانسان مع العالم تفاعلا يحقق الوحدة الساماة فى الطريق الأول ، أو يعوم على الردد المستمر بين الطرفين فى الطريق السابى .

ويعد هيجل نموذجا قويا على السلوك فى طريق الشمول . والمطلق أو الروح هو الكل الشامل - عند هيجل - وهو يعلن عن نفسه فى ثلاثة أشكال : الفن ، والدين ، والفلسفة ، عبر دائرة ينبع الفن فى بدايتها من خلال تستب المضمون الجوهرى للروح فى العالم ، مسكلا فى صور أو نجسيديات figures ذات اكفاء ذاتى (٩٨) . وهذا المشنت للروح هو ما يمكن أن يعبر عنه فى أفاظ الاغراب والتشيؤ (٩٩) . وبمنطق الجدلى يتحقق الابداع ، فالشاعر يحمل فى جنبائه شبتين : الوعى الشعرى ، والعمل الشعرى ، وعهما تتولد مراحل الابداع ، وهى : الشعر الأولى first حيث الوعى الشعرى تصوبرى figurative لغوى غير كامل ، ثم الوعى النثرى حيث تبرز الطسعة العقلية غير المادية للوعى ، ثم الشعر السابى second poetry حيث يتم تكوين الفصيصة تركيبا من المرحلتين السابقتين (١٠٠) . هذا معناه أن الابداع الفنى هو التحقق الجدلى للوعى الجمالى .

ولقد أثر المنهج الهيجلى على الكنيرين ، أمثال : جوشميل ، وهيريش ، وأولريس ، مما أدى الى الاسراف فى التحليل العقلى للعمل الفنى ، واغفال مشكلات البناء ، فتحويل البعض عن الهيجلية لهذا السبب كما فعل روزنكرانز ، وفردريك تبودور فيشر (١٠١) .

Steffen Stelzer : A Last Attempt to Grasp Poetry : Notes (٩٨)
on Hegel's Lectures on the Philosophy of Art.

مجلة ألف - القاهرة - الجامعة الأمريكية - ١٩٨١ م - ج ١ - ص ٤١
وانظر كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة - ص ٢٨٣ .
(٩٩) محاهد عبد المنعم : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة - الأجلو المصرية - ط ٢ -
١٩٨٠ م - ص ٢١٦ .

Stelzer, A Last Attempt . p. 44. (١٠٠)

(١٠١) د . رمسيس عوض : موقف ماركس واجلز من الآداب المعالمة - الأنجلو المصرية - ١٩٨٤ م - ص ١٤ ، ١٥ .

أما الفيلسوف الإيطالي بنديو كروتشه فظل متأثراً بهيجل برغم أنه رفض « دياكتيك المتناقضات » الهيجلي ، وأنشأ « دياكتيك التمايزات » حيث يقع الجدل بين تمايزات لاتتناقض كالحق والخير ، لا يقضى كل منهما على الآخر ، بل يقبلان الانسجام (١٠٢) . ومن هنا يذهب كروتشه الى أن الفن رؤيا أو حدس (١٠٣) ، وليس واقعة مادية ، أو فعلا أخلاقيا ، أو نفعيا ، أو معرفة بصورية . هذا الحدس يتصف بالكلية برغم فردية ، وبالعاطفية الغائبة أو التعبيرية ، وبالانتاجية ، وباللاارادية (١٠٤) . والفن (أو الابداع) حدس محض ، أو تعبير محض ، ليس حدسا عقليا كما رعم سلتنج ، أو منظما كما يرى هيجل ، أو حكما كما يرى المفكر التاريخي ، انه حدس مجرد ، وصورة المعرفة في فجرها (١٠٥) .

والابداع الفني عند برجسون في واقعيته الميتافيزيقية (١٠٦) حدس كذلك ، يبدأ باستبعاد محجبات الواقع من رموز مفيدة عملية ، وصولا الى « رؤبة للمواقع أكثر مباشرة » ، والى « القفاوة في الادراك » ، التي هي الحدس بوصفه ادراكا حسييا فطريا خالصا من المنفعة (١٠٧) .

أما ماركس بماديته الجدلية فيرى الابداع الفني انعكاسا للعوامل الاقتصادية ، على أساس أن ما يسميه بالبنية الفوقية أو الثقافية ينبني على البنية التحتية الاقتصادية (١٠٨) ، أو على أساس أن الأفكار المحمزة لعصر ما أسوار لحماية مصالح الجماعات المسيطرة على العصر (١٠٩) . وداخل هذا الإطار نمز في النظرية الجمالية الواقعية بياران : تار لوكاتنس وجولدان ، وتار بريست وأراحون وجارودي وأرنست فبشر . ويعد

-
- (١٠٢) د. زكريا ابراهيم : دراسات في الفلسفة المعاصرة - مكتبة مصر - ط ١ - ١٩٦٨ م - ص ١٣٢ .
 (١٠٣) كروتشه : المجمل في فلسفة الفن - ت . د. سامي الدروبي - دار الفكر العربي - ١٩٤٧ م - ط ١ - ص ٢٤ ومواضع أخرى كثيرة .
 (١٠٤) المجمل في فلسفة الفن . ص ١٦١ ، ١٦٥ ، ص ١٦٣ ، ص ٥٥ ، ٦١ ، ص ٣٠ على ترتيب الصفات المذكورة .
 (١٠٥) المصدر السابق - ص ١٦٢ - ١٦٣ .
 (١٠٦) د. زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر - القاهرة - ١٩٦٦ م - ص ٣١ .
 (١٠٧) هنري برجسون : الضحك - بحث في دلالة المضحك - ت . سامي الدروبي وآخر - دار الكتاب المصري - ١٩٤٨ م - ص ١٠٦ - ١٠٧ .
 (١٠٨) د. رمسيس عوض : موقف ماركس وانجلز - ص ١١٠ ، محاهد : علم العمال - ص ٧٨ .
 (١٠٩) ر . أوسبورن . الماركسية والتحليل النفسي - ت . د. سعاد الشرقاوى - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٨٠ م - ص ١٠٦ .

التيار الأول الفن - طبقا لهيجل - معرفة بالصور ، والفلسفة معرفة بالصوراب . ويعرف هذا التيار الفن بأنه « انعكاس للواقع الموضوعي » ، بينما يرى فيه التيار الثانى صيغة من صيغ العمل ، على أساس أن الممارسة منبع المعرفة ومعبأرها الأول (١١٠) . وفى الوقت الذى يرى فيه التيار الأول الابداع الفنى عملا معرفيا يعكس واقعا طبقيًا ، أو هو رؤية العالم الناشئة عن واقع طبقي ، نجد التيار الثانى يؤكد على الجانب الشخصى فى الابداع من خلال فكرة العمل ، أو كما يقول جارودى : « ان الفن عبارة عن خلق ابداعى يتجلى فيه الواقع من خلال الوجود الانسانى » (١١١) .

ومهما كان الأمر بين الهيكلية والماركسية ، أو المثالية والمادية ، فاننا أمام تصورات قائمة على افتراء الفن عن علاقته الانسان بالعالم ، وتصور هذه العلاقة شيئًا شاملا هو المطلق تارة ، والمادة تارة أخرى . هذا هو الطريق الاول فى التصور الانسانى للابداع الفنى .

أما الطريق الثانى : طريق الاحالة ، فان نظرية الجشطالت نموذج عابه ، لأنها تقدم وصفا ظاهريا للدراك يحل فى وصف الظاهرة على الوعى . والابداع فى هذه النظرية تغير عضوى للدراك ، أو هو حدس ، أو استبصار Ensight ادراكى ، يتم فيه اكتشاف كل Gestalt جديد ، يتناهى فيه الشكل . ويسوارى الفاع ، ويتفصل المحتل ، ويحدث لكل القديم تبدل موضعى ، ليتكون فى النهاية ما يسمى بالجشطالت الحسنة . هذا الاستبصار الابداعى ، كالذكاء ، « تعبیر » عن انتظام تلقائى لكل من الأكلال ، يرجع الى القوانين الباطنية (١١٢) المشار اليها . ويتم هذا الاستبصار على نحو من اثنين أحدهما تركيبى أو توحىدى ينصرف من الكل الى الأجزاء ، والساى يحايل يبدأ من الجزء ، وينمو باضافة أجزاء أخرى اليه ، حتى يكتمل الشكل الكلى الجديد ، ويتوقف نوع الاستبصار على نمط الشخصية المبدعة (١١٣) .

وعلى أساس من معطيات الظاهراتية والوجودية يرى علم النفس الانسانى الابداع تحقيقا للذات فى معرفة حقة بالعالم ، فالفن أحد الوسائل

-
- (١١٠) د . صلاح فضل . منهج الواقعية فى الابداع الأدبى - القاهرة - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٨٠ م - ص ص ٩٨ - ١٠٩ .
 (١١١) جارودى : واقعية بلا ضفاف - ص ٢٢٤ .
 (١١٢) بول جيوم : علم نفس الجشطالت - ت . د . صلاح مخيمر وآخر - القاهرة - ١٩٦٣ م - ص ٢٤٧ .
 (١١٣) د . محمود السيونى : الفن والتربية : الأسس السيكولوجية لفهم الفن وأصول تدريسه - دار المعارف - ١٩٥٥ م - ص ص ٨٨ - ٨٩ .

التي تساعدنا - كما يقول ماسلو - على أن نرى « العالم كما هو حقيقة » (١١٤) ، ونحقق الذات - كما يقول جوردون أولبورت - هو «الهدف الغائي» للانسان ، مما يستدعى التأكيد على « الابتكارية المتأصلة في الانسان » (١١٥) .

والابداع الفنى عند هيدجر مفهوم فى ضوء مقولته عن الوجود - فى - العالم ، الذى تعنى أن الوجود فى الخارج على نحو دائم ، أى فى العالم المؤلف (١١٦) . ويلزم عن هذه الفكرة أن الوجود ممتوح مكشوف، وأنه مغامرة ، أو ابداع مستمر . ومن هنا كانت أصانة فكرة الابداع عند هيدجر ، وكان الابداع تأسيسا للوجود . والمعرفة بالمثل لها نفس المعنى . بناء عليه كان « المراد بالشعر أن يكون الابداع فى مختلف الفنون هو السبيل الى تحرير الحقيقة وتجلبتها والكشف عنها » (١١٧) ، وكان معنى الشعر أنه « تأسيس للوجود بواسطة الكلام » (١١٨) . وهذا ما أراده حين ذكر أن الشاعر « يسمى » ما هو مقدس (١١٩) ، على أساس أن « الاسم » استدعاء للواقع « بحضوره المباشر » (١٢٠) ، وهو ما يسمى « الانارة » (١٢١) .

أما عند مـرلوبونـتى فإن الابداع الفنى يفتح للوجود *dehiscence of Being* الذى نتواصل فيه مع العالم على نحو تعبيري ، أو هو تجسيد جديد للوجود . ويقرر المدارس أن فكرة التجسيد ، أو الوجود - فى العالم كجسد ، هى الواقعة المركزية عند مـرلوبونـتى (١٢٢) . والجسد عند حايـاة *intertwining* من الرؤية *vision* والحركة ، والرؤية انفتاح على العالم ، فالرائى يفتح نفسه على العالم (١٢٣) . ومن

-
- (١١٤) فرانك سيـيرى : علم النفس الانسانى - ص ٥٤ .
 (١١٥) المصدر السابق - ص ٧٣ .
 (١١٦) د . عبد الغفار مكاوى . نداء الحقيقة - دار الثقافة - ١٩٧٧ م - ص ٥٧ .
 (١١٧) نفسه - ص ١٩١ .
 (١١٨) مارتن هيدجر . ما الفلسفة ؟ ما الميسافز بها ؟ هيدجر إن وماهية الشعر - ب . مؤاد كامل وآخر - دار الثقافة - ١٩٧٤ م - ص ١٥٠ .
 (١١٩) المصدر السابق - ص ١٣٦ .
 (١٢٠) نفسه - ص ٥٨ .
 (١٢١) د . مكاوى : نداء الحقيقة - ص ٢١٤ .
 (١٢٢) د . حبيب الشارونى : فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية - الأنجلو المصرية - ط ٢ - ١٩٨٤ م - ص ١١٤ . وانظر : د . زكريا ابراهيم : فلسفة الفن - ص ١٧٦ ، وله . دراسات فى الفلسفة المعاصرة - ص ٥٤٩ وما بعدها .
 (١٢٣) M. Merleau — Ponty, Eye and Mind, in, Aesthetics, Oxford readings in philosophy, by Harold Osborne, 1979, p. 58.

هنا طالب ميرولوبوننى بالرجوع الى الموجود هناك the 'there is'
الى تربة المحسوس ، الى العالم المفتوح كما هو فى حياتنا ، الى الجسد
الحقيقى الذى أسميه « جسدى » ، وأمامه الأجساد المصاحبة
associated bodies ، أوائلك الآخرون the 'others' (١٢٤) . هذا
الوجود الذى يعود اليه هو ما أسميه بالمعنى الخام brute meaning .
والفن عنده - خاصة الرسم - « ينبع من هذه الصناعة للمعنى الخام
الذى بفضل النزعة العلمية أن تنجأها . المس ، وانفن فقط ، يفعل هذه
بمراه كاملة » (١٢٥) .

Ibid, p. 56.

(١٢٤)

Ibid, p. 65.

(١٢٥)

- ٥ -

مناقشة

بين أيدينا الآن ثلاثة مفاهيم للابداع الفنى : أولها المفهوم التجريبي الذى يرى فى الابداع نشاطا حسيا وسلوكيا ، وثانيها المفهوم التحليلي الذى يرى فيه نشاطا ذا معنى محكوما بالعلاقات الداخلية بين عناصره ، وثالثها المفهوم الانساني الذى يرى فيه ممارسة وتعبيرا وبعديا لعلاقة الانسان بالعالم . وجلى أن المفهوم الانساني يشمل الجانب التجريبي والتحليلي معا ، وأن المنهج الانساني أنسب المناهج للعلوم الانسانية ، مسبوعها انجازات المنهجين : التجريبي والتحليلي ، ومتجاوزا لهما فى نفس الوقت . والابداع الفنى بمفهومه الانساني خطاب متبادل بين الانسان والعالم ، يشمماهما ، ويحيل كلا منهما على الآخر .

وقد يبدو ههنا منزع نوفيقي . والتوفيق فى ذاته ليس سبعا كريها . لقد حاوله أوسبورن بين « الماركسية والتحليل النفسى » . وحاوله باحث بارع هو لوسيان جولدمان فى محاولته الذكبة للتوفيق بين لوكاتش وهيدجر ، أو هى - كما يقول - مصالحة rapprochement بينهما . ولقد توسل فى هذه المصالحة بين لوكاتش الماركسى الذى ينهج ما أسمماه طريق الشمول ، وهيدجر الوجودى الذى ينهج ما أسمياه طريق الاحالة ، بالبنائية الاجتماعية . وفى مقام الابداع تركزت المشابهة بينهما - كما يقول جولدمان - فى الجوهر . يفهم لوكاتش الابداع فى ضوء فلسفة عن الفعل التاريخى ترده الى ما يسمى بالذات الجمعية collective . ويتحدث هيدجر عن الوجود الذى يقابل التاريخ ويرده الى الذات individual ، أو الى ما يسميه جولدمان elitists ، متبيرا الى أن المفصود هو الذات المبدعة التى هى عند هيدجر انتقال الى الوجود الأصيل (١٢٦) . وجولدمان ببنايته يرى أن التشابه بينهما قوى . أما البنائية التولدية لدى جولدمان - التى توفق بين الطريقتين - فهى تتحدث عن الطبيعة فوق الفردية Trans individual للموضوعات ،

(١٢٦) Lucien Goldman, Luckacs & Hedegger, Towards a New Philosophy, trans. by William Q. Boelhower, London, Routledge & Kegan Paul, 1990, p.. 8-9.

فنمة ذات فوق فردية هي أصل الأفكار والأعمال ، يعمل المبدع على إبراز رؤيتها للعالم . ويشرح بويلهور مصطلح « رؤية العالم » عند جولدمان ، قائلا انه « تأثير التصنيفات العقلية لطبقة اجتماعية يميل نحو تنظيم كوني للمجتمع . ومثل هذا المنظور - مؤسسا على الأعمال الجمعية لطبقة نسي علاقتها مع الطبقات الأخرى المكونة للمجتمع - ديو على نحو كبير عيني وخص وجدي » (١٢٧) . وما يفعله جولدمان هو ان يؤكد أن الطبيعة فون الفردية للموضوع متحققة في الداب الجمعية عند أوكانس ، وفي الرجود الأصل ، أو تعالى الذات . عند هيدجر .

ومحاولة جولدمان حاسمه في البرهنة على وجاهة ومشروعية مثل هذا التوفيق ، وان كان الأدب أن ندعوه بالتجاوز والاستيعاب . ولا يوبى ما يمنع من القول ان الابداع الفنى « خطاب » مبادل بين الانسان والعالم ، يشملهما ، ويتردد بينهما ، فى نفس الوقت ، خاصة اذا قلنا ان الشمول يقع على المحور الرأسى لظاهرة الخطاب ، والردد فيما بين الطرفين يقع على المحور الأفقى لها . وليس فى هذا التصور أى مصادرة على حق محاولات المستقبل القادم فى اكتشاف مناطق حاسمة أكثر بعدا ، بل ان ليحاول المشاركة فى البحث عن نقطة الانطلاق الجديدة المستوددة .

القسم الأول :

المفهوم الأولي للإبداع الفني

- ١ -

تعريف المفهوم

برغم النقد الشديد الذى وجهه فلسفه العلم لفهم المناطقة الأرسطيين،
لمسكلة التعريف ، وتمييزهم بين المفهوم ، وهو الكيفيات التى تحدد
الموضوع ، والمصادق وهو الأشياء التى ينسب اليها المفهوم الا أن هذا
التمييز مازال نافعا ، سريطة أن يفهمه فى ضوء جديد يصير فيه حركة
دائبة بين ضبط المفهوم وضبط الماصدق ، أو بين الفكرة والواقع . ولعل
هذا ما كان يطالبه العرب فى عنايتهم بالتعريف الحامع المانع الذى يتطابق
فيه المفهوم الماصدق ، محذرين من أن المفهوم اذا زاد يقل الماصدق ، واذا
قل يزيد الماصدق .

أما عن « المفهوم » الأولى للابداع الفنى فهو المفهوم الذى يقوم على
رد الابداع الفنى الى قوى غيبية توجده ، أو نسعف عليه . ويشير الابداع
الى أن القوة الغيبية هى المبدع الحق ، وينسب الاسعاف الى أن الانسان قد
يكون له - فى بعض التصورات - مشاركة فى فعل الابداع .

هذا المفهوم « أولى » لأن الذهن يتوسل فيه بخيال يخلو من أسس
العمل العلمى المنظم . لا يتجرد هذا الخيال من المعرفة ، بل هو صورة
من صورها تهيب فى بنائها بأبنية الأسطورة ، التى تمثل فجر المعرفة .

ولا مراء فى أن الميثولوجى يجبر وراءه دائما الشيولوجى ، أو أن
الأسطورة تجد لها امندادا فى الدين . ومن الواجب علينا أن نميز بين
بعدين للدين : البعد العقيدى من حيث الدين منزل من السماء لنفع البشر،
وهذا موضوع الالهيات والفقه ، لا يدخل فى تخصص النقد الأدبى ، ولو
ابجه النقد الأدبى هذه الوجهة لانقلب الناقد فكان فقيها وادعى العلم
بما لم يتفرغ لبحثه ، ولا تتيح له شواغله أن يفعل . ويمثل البعد الثانى

دراسة الدين من حيث هو مجموعة مفاهيم بناها العقل الانساني حول
عقدة منزلة . هذه المفاهيم محسوبة على العقل الانساني لا على التنزيل .
وفي التاريخ صور عديدة لحالات تكونت فيها مفاهيم نناقض ما صرح به
التنزيل كل المناقضة . ومن هنا فان اشارتنا الى الدين اشارة الى الفهم
الانساني للدين ، وليست اشارة الى الدين في حد ذاته بوصفه موضوع
لأون آخر من البحث . وهذا هو كل ما يحتاج للنقد الأدبي في عمل علمي
منخصص يريد أن يتحرك في حدوده الخاصة المرسومة له وحده .

والواقع أن المفهوم الأولي للابداع الفني « يصدق » على أمرين . الأمر
الأول هو فئات من المصطلحات المستخدمة في هذا المفهوم تمثل المفردات
الأساسية التي لا مناص من اللجوء اليها كدليل للمفهوم . اننا مضطرون ،
لكي نأتم بالمفهوم الأولي للابداع الفني ، أن نقف قبلنا أمام دليل المصطلحات
هذا .

والأمر الثاني الذي يصدق عليه المفهوم الأولي هو فئة الروايات
والأخبار التي تمثل النماذج التطبيقية حيث يوظف المفهوم الأول لتفسير
الابداع الفني .

وبالنظر الى المصطلحات التي استخدمها العرب في مفهومهم الأولي
للإبداع الفني نجد هذه المصطلحات تؤول الى نوعين من الفئات :

١ - ما يتعلق بالقوى الغيبية :

في النظر الى هذا النوع من الفئات ما يجيب على سؤال أن نطرحه،
هو : ما القوى الغيبية التي «ردون إليها الإبداع الفني » وفي الإجابة على
هذا السؤال توضيح لجانب مازال نامضيا في المفهوم . ولعل هذا يجلي
الآن أمام الأبصار ما أسرنا إليه من أن الحركة الدائبة بين المفهوم والمصادق،
أو الواقع والفكرة ، هي الوسيلة المخارة لتعريف العلمي .

على أننا حين نحاول أن نجيب على السؤال الذي بطرحه بلفي أنفسنا
أمام نوعين من الفئات ينبغي أن نحدد من فئة القوى الغيبية عند العرب عموما .
هاتان الفئتان هما :

أ - قوى محسوسة :

في هذا الصدد حدد العرب القوى الغيبية ، وسموها ، ووصفوها ،
وجعلوا لها عالما مستقلا قائما بشأنه . من تلك القوى نجد « الجن » .
وهم يصورون الحن أحساما هوائية قادرة على التشكل بأشكال مختلفة

لها عقول وأفهام وفدرة على الأعمال الشاقة ، كما كانت تفعل في خدمة سليمان . وهم لا يتخيلون الجن على شاكلة الانس ، بل يتخيلونهم مختلفين . وهناك حديث يروى عن النبي - صلى الله عليه وسلم - يقول فيه ان الجن ثلاثة أصناف : فصنف لهم أجنحة يطفرون بها في الهواء ، وصنف حيات ، وصنف يحلون ويطعنون (١٢٨) . لا يعني كثيرا أن نتحقق من صحة هذا الحديث - مع أن الدميري يقول انه حسن الاسناد عند الطبراني ، وصحيح الاسناد عند الحاكم - ما دما بصدد دراسة تنتمي أساسا الى النقد الأدبي لا الفقه ، ويكفيينا - دون جرح أو تعديل - ما يكشفه هذا الحديث من تصور العرب للجن . وينقل لنا المسعودي أسطورة ، أو قصة دينية ملأت الوجدان الأسطوري للعرب ، وأغلب الظن أنها قد ظهرت بعد الاسلام ، والأرجح أنها انتشرت في البدو الأعراب ، وقد ذكرها الاخباريون من المؤرخين ومصنفى كتب البدو ، كوهب بن منبه ، وابن اسحاق وغيرهما ، ومؤدى هذه القصة أن الله تعالى خلق الحان من نار السموم . وخاض منه زوجه ، فلما غشيها باضت له احدى وثلاثين بيضة ، نفلقت احداها عن فطربة على صورة الهرة ، هي أم القطارب . والأبالس من بيضة ثانية ، ومنهم الحارث أبو مرة ، ومسكنهم البحور ، والمردة من بيضة ثالثة مسكنهم الجزائر ، والغيلان من رابعة مسكنهم الخلوات والفلوات ، والسعالى من خامسة مسكنهم الحمامات والمزابل ، والهوام من سادسة مسكنهم الهواء فى صوره حيات مجنحة تطير ، والدواسق من سابعة ، والحماميص من ثامنة ، وهكذا (١٢٩) . وتضعنا هذه القصة أمام التسميات المختلفة التى اصطلحوا عليها فى عالم الجن ، أو أمام بعضها على الأقل .

ويوحى لنا التحليل اللغوى لكلمة : جن ، بأن المادة اللغوية كلها تدور حول فكرة الخفاء ، فالجنين ما لم يظهر بعد ، والجنن القبر ، والجنين الذى فى بطن أمه ، والمجنن الترس يسترك ، والمجنون المغطى العقل ، والجنن الدروع تسنر ، وتسمى الجن جنا لاختفائهم (١٣٠) . لكن الخفاء يتحول فى هذا التصور الأولى الى عالم ذى ملامح فيه أصناف مختلفة كالقول والسعلة .

(١٢٨) (الدميرى) كمال الدين محمد بن موسى - حياء الجوان الكرى - القاهرة -
الناسى الحلبي - ط ٣ - ١٩٥٦ م - ٢٥٧/١ .

(١٢٩) (المسعودى) أبو الحسن على بن الحسن بن على - مروج الذهب ومعادن
الجواهر - نج . محمد محيى الدين عبد الحميد - القاهرة - المكتبة التجارية الكرى -
ط ٣ - ١٩٥٨ م - م ١ - ١٥٨/٢ .

(١٣٠) (المبرد) أبو العباس محمد بن يزيد - الكامل فى اللغة والأدب - بيروت -
مكبة المعارف - بدون تاريخ - ١٢٧/١ واطر الدميرى : ٢٥٧/١ .

أما الغول فهو - على حد قول الجاحظ - « اسم لكل شيء من الجن يعرض للسفار ويتلون في ضروب الصور والثياب ذكرا كان أو أنثى »
 إلا أن الأكثر على أنه أنثى . . . « (١٣١) » ويقول المسعودى : « العرب يزعمون أن الغول يتغول لهم فى الخلوات ، ويظهر لخواصهم فى أنواع من الصور ، فيخاطبونها ، وربما ضيفوها . » (١٣٢) وأغلب الظن أن لفظ « يتغول » عند المسعودى يعادل لفظ « يتلون » عند الجاحظ .
 لكن الأهم من هذا هو ما يلفتنا إليه المسعودى فى إشارة خاطفة تبرق فى لفظ « خواصهم » الذى استعمله ، والذى يدل على أن الغول لم يكن يظهر لجميع الناس ، بل للخواص فقط . هذا اللفظ يمكن أن يشير الى معنيين .
 نضمهما معا فى هذا السؤال : هل كان الغول يظهر للخواص ، بمعنى المهيتين باقتناع سابق بالغول ، أو كان يظهر للخواص بمعنى الممتازين بقواهم العقلية والروحية وهبة الشخصية ؟ لسنا نجد فى مصادرنا اجابة صريحة . وان كنا نميل الى أن الغول ، والجن عامة ، كانت تظهر للخواص بالمعنيين جميعا ، والى أن ظهورها للخواص بالمعنى الثانى أمر ضرورى لكى تنتشر الفكرة بين الناس وتصبح عقيدة عامة .

ولسنا ندري على وجه الدقة ما السعلاة ؟ فالدميرى يقول : « السعلاة أخبت الغيلان » (١٣٣) . والجاحظ يصفها بأنها « اسم لواحدة من نساء الجن تتغول لتفتن السفار » (١٣٤) فإذا كان الخابل اسما للجن الذين يخبلون (١٣٥) ، فكيف تكون السعلاة أخبت الجن ؟ لعل السعلاة والخابل أمر واحد .

على أية حال فإن للجن مراتب ، فإذا ذكروا الجن سالما قالوا جنى ، فإذا أرادوا أنه ممن سكن مع الناس قالوا عامر والجميع عمار ، وان كان ممن يعرض للصبيان فهم أرواح ، فان خبت أحدهم وتعزم فهو شيطان ، فان زاد على ذلك فى القوة فهو عفريت (١٣٦) .

وطبقا لهذا الترتيب نفهم ما يرويه المبرد عن أهل اللغة من أنهم زعموا أن كل متمرّد من جن وانس يقال له شيطان . وأن قولهم : تشيطن انما معناه تخبيث وتنكر . وقد قال الله عز وجل : شياطين الانس

-
- (١٣١) (الجاحظ) أبو عثمان عمرو بن بحر - الحيوان - تج : عبد السلام هارون - القاهرة - نشر المجلس - ط ١ - ١٣٦٣ ، - ١٥٨/٦ .
 (١٣٢) المروج : م ١ - ١٥٥/٢ .
 (١٣٣) الدميرى ٤٩٨/١٠ .
 (١٣٤) الجاحظ - الحيوان - ١٥٩/٦ .
 (١٣٥) نفسه ص ١٩٥ .
 (١٣٦) نفسه ص ١٩٠ .

والجن (١٣٧) . وان كان هذا لا ينطوي على تفرقة بين الشيطان والمارد
فى عالم الجن .

يقترّب من عبارة المبرد قول الميدانى : « وأما قولهم انه شيطان من
الشياطين فانما يراد به النساط والقوة والبطر » (١٣٨) . ويعلق أبو هلال
العسكرى على بيهس الأحمق الذى قتل اخونه الستة قائلا : « فجعل
يتجان وهو من الشياطين » (١٣٩) . والنسيطة فى هذا السياق اللغوى
ترداف قوة الصحة العقلية .

ويعد مصطلح « الشياطين » المصطلح الأساسى فى المفهوم الأولى
للإبداع الفنى . بيد أننا مضطرون الى النظر الى عالم الجن ، لأن هذه
الشياطين طالما نظر اليها على أنها - من حيث هى قوى غيبية يردون اليها
ظاهرة الإبداع الفنى - تنتمى الى عالم الجن .

ولقد تعرض عالم الجن بعد الاسلام لتحول هام ، فانقسم الجن الى
مؤمنين وكافرين ، أما المؤمنون فلم ينسب اليهم عمل بعينه ، أما الكافرون
فكانوا أتباع الشيطان : واكتسب الشيطان معنى جديدا لا يقتصر على
معنى القوة والنساط والبطر كما أنسرنا ، لكنه أصبح موكولا باغراء الناس
بالخطيئة . لقد اكتسب الشيطان معنى ابليس . وهناك رواية يرويها
الدمبرى عن ابن مسعود مؤداها أن رجلا من الصحابة لقي رجلا من الجن
فصرعه ، فأخذ الجنى يعلمه آية من القرآن يطرد بها الشيطان من
بيته (١٤٠) . وما يعيننا فى هذه الرواية هو تمييزها الواضح بين الجن
والشيطان ، أو لنقل بين الجن والمعنى الابليسى للشيطان . وهناك حديث
يروونه عن الرسول يقول فيه : « ما منكم من أحد الا وقد وكل به قرينه
من الجن . قالوا واياك يا رسول الله ؟ قال واياى الا أن الله أعاننى عليه
فلا يأمرنى الا بخير » (١٤١) . ومعنى هذا أن الجن قد اكتسبوا عمل ابليس
فى الاغراء بالخطيئة ، لكن المرء يمكن أن يحولهم الى أن يأمره بخير ، فهم
اذا أقل قدرة من الشيطان على أداء عمله ؛ لأن الشيطان له قدرات عديدة ،
أما الأبالسة القرناء فهم لا يفعلون الا الوسوسة بالشر .

(١٣٧) المبرد - الكامل - ٨١/٢ .

(١٣٨) (الميدانى) أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابورى - مجمع الأمثال - القاهرة -
المطبعة الأميرية - ١٣١٠ ، - ٣٢/١ .

(١٣٩) (العسكرى) أبو هلال حسن بن عبد الله النحوى - جمهرة الأمثال بهامش
كتاب الميدانى مجمع الأمثال - هامش ١٨٢/٢ .

(١٤٠) الدمبرى ٢٦٥/١ .

(١٤١) الدمبرى ٢٦١/١ .

على أية حال لقد تأسس عالم إبليس على نحو شبيه بالطريقة التي تأسس بها عالم الجن . يروى الدميري عن مجاهد أن من ذرية إبليس لاقيس وولهان ، وهما صاحباً الطهارة والصلاة ، والهفاف وهو صاحب الصحارى ومرة به يكنى ، وزلنبور وهو صاحب الأسواق ، وبثر وهو صاحب المصائب يزين خمش الوجوه ولطم الحدود وسق الجيوب ، والأبيض وهو الذى يوسوس للأنبياء عليهم السلام ، والأعور وهو صاحب الزنا ، وداسم وهو الذى يوقع بين الرجل وأهله ، وبهزمه بأن يدول داسم داسم أعود بالله منه ، ومطوس وهو صاحب الأخبار بلا حقيقة (١٤٢) . أى أن عالم إبليس قد تنوعت تخصصاته كما تنوع عالم الجن سابقا الى تخصصات وقبائل .

وإذا كانت مادة « جن » توحى بالخفاء ، فإن مادة « شطن » نوحى بالانفراد والنوح والعزلة . هذا اذا قلنا ان الشيطان من شطن اذا بعد وجعلنا الذون أصلا (لام الكلمة : فبال) . وعليه نفهم الحديث : الراكب شيطان ، والراكبان شيطانان ، والثلاثة ركب . يعنى أن الانفراد والذهاب فى الأرض على سبيل الوحدة من فعل الشيطان ، أو شىء يحمل عليه الشيطان ، وكذلك الراكبان ، وهو حث على اجتماع الرفقة فى السفر (١٤٣) . ولعل تقارب الدلالات يشير الى ذلك الارتباط الوثيق بين العالمين .

وهناك قوة غيبية أخيرة نريد أن نشير اليها وهى « الملائكة » . ويهنا ههنا أن نذكر عبارة القزوينى عنها فى « عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات » ، اذ يقول : « زعموا ان الملك جوهر بسيط ذو حياة ونظر وعقل ، والاختلاف بين الملائكة والجن والشیاطين كالاختلاف بين الأنواع ، (١٤٤) وهذه العبارة تساعدنا على ملاحظة التقارب بين هذه القوى الغيبية وان كانت تثبت أيضا الاختلاف . ولنا أن نقول ان الملائكة هم القوة الوحيدة التى لا يأتى منها الشر ، أما الجن فيأتى منهم الخير والشر ، أما الشيطان فلا يأتى منه الا الشر . فاذا قلنا ان الشعر منسوب الى الشياطين فيجب أن نتسم بشىء من الدقة والتحديد ، ذلك أن فكرة الشيطان قد مرت بمرحلتين ، مرحلة ما قبل الاسلام وكانت تعنى فيها

(١٤٢) نفسه ٢٦٦/١ .

(١٤٣) (ابن منظور) . لسان العرب - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م - مادة

شطن ، ٢٢٦٦/٤ .

(١٤٤) (القزوينى) الامام زكريا بن محمد بن محمود : عجائب المخلوقات وغرائب

الموجودات - ملحق بالجزء الثانى من حياة الحيوان الكبرى - القاهرة - النابى الحلوى -

ط ٣ - ١٩٥٦ م - ص ٣٥ .

مردة الجن ، ومرحلة ما بعده ، واكتسبت فيها دلالة أخلاقية سلبية . وهذا للأسف ما أغفلت الدراسات السابقة إيضاحه .

بقي أن نسأل : هل هناك آلهة يرتد إليها الإبداع الفنى عند العرب ؟ هناك اشارات توحى بأن الجن كانوا يعبدون (*) ، لكننا لا نحب أن نؤكد أنهم كانوا آلهة . والأرجح فى نظرنا أن هذه الفكرة - فكرة الآلهة الموحية - لم تظهر الا حينما بدأ العربى يعتقد بحق أن ارادته محكومة بإرادة أعلى وأقوى ، هى ارادة الله عز وجل ، الذى بيده كل شئ .

ب - قوى غير محدودة : -

وقد ذكر العرب قوى لم يحددها تحديدا واضحا وان كان الاغلب انها صور من صور الجن فى الظهور . من ذلك الهوائف . ومن حكم الهوائف - كما يقول المسعودى - أن تهتف بصوت مسموع وجسم غير مرئى (١٤٥) ومن ذلك الرثى ، وهو ما يظهر ويرى . وعند الجاحظ إشارة الى أن الرثى يكون من الجن ، وذلك فى حديثه عن الكهان وزعمهم « أن مع كل واحد منهم رثيا من الجن مثل « حازى جهينة » ، ومثل « شق » . و « سطيح » ، و « عزى سلمة » ، وأشباههم » (١٤٦) .

ويميل العقل مع الجاحظ فى اشارته تلك الى أن هذه القوى غير المحددة هى فى حقيقتها الجن ، وهو يظهر بطرق مختلفة غير صريحة فى الدلالة عليهم . يظهرون كصوت فحسب ، أو يبدون للعيان . وهم حين يبدون يكون مظهرهم غريبا بأجنحتهم ، أو يبدون كالحيات ، أو يبدون كالبشر يحلون ويظعنون ، وهو ما ذكره لنا حديث النبى السابق . وقد يظهرون فى صورة « شق » وهو الجنى فى صورة نصف انسان ، ويروون أن شتما قد ظهر لعقمة بن صفوان وقتل عقمة (١٤٧) . ويؤمنون أن النسناس مركب من السفى ومن الآدمى (١٤٨) . وقد يظهرون فى صورة وسواس غامض يصيب النفس .

الجن فى كل هذه الصور قوى غامضة غير واضحة أو محددة ، تختلط بالحيوان مثل العحية ، أو الكلب ، أو الهرة فى حالة الفطرب ، أو الحمار أو الماشية ، كما يقولون ان أرجلها دائما أرجل حمار أو ماشية .

(*) يقول تعالى : « بل كانوا يعبدون الجن أكثرهم بهم مؤمنون » سبأ آية ٤١ .

(١٤٥) المسعودى : المروح - م ١ - ١٦٢/٢ .

(١٤٦) (الجاحظ) . البيان والنبين - نج . حسن السندى - القاهرة - ط ١ - .

١٩٢٦ م - ١٩٥/١ .

(١٤٧) المسعودى : المروح - م ١ - ١٦٢/٢ .

(١٤٨) (القروينى) : عجائب المخلوقات - ص ٥٤٠ .

لكن العرب لا يفسر هذه القوى غير المحددة الا بأنها الجن لا يعانون عن أنفسهم كما يعلنون عنها حين يصرحون بجنسهم ، أو حين يظهرون بأجسامهم المجنحة الغريبة . أو لسقل انها الجن ، أو القوة الجنبية ، قبل أن نتحدد . ولعل هذا هو ما أراده الجاحظ حين قال : « والأعراب تجعل الخوافي والمستجنات من قبل أن ترتب المراتب جنين » (١٤٩) .

٣ - ما يتعلق بفكرة الرد : -

وإذا كنا قد حددنا القوى الغيبية التي يردون اليها الإبداع الفني ، بسموى في ذلك ما حاده العرب ، وما لم يحدده ، وفسرنا ما لم يتحدد عندهم بأنه من قبيل تصورههم للجن ، وذكرنا طرق ظهور الجن ، فإننا نتساءل : كيف « يردون » ظاهرة الإبداع الفني الى هذه القوى الغيبية ؟ ما المصطلحات التي يستخدمونها في إيضاح ، أو تحديد ، علاقة الرد هذه ؟ .

يستخدم العرب في هذا الصدد مصطلح « الإلقاء » ، وهو فعل ماضى ، حيث تجتمع القوة الغيبية الشعر في قبضتها ، وتلقيه في فم الشاعر الإلقاء لينطق به . ويسمى هذا أحيانا « الإلهام » ، وفي بعض الأحيان « الوحي » . وإذا حمى الشاعر فهم يقولون أحيانا « بالمس » أو « اللهم » ، ولم نجد لديهم القول بأن الشاعر « مسكون » بالجن ، بل الأغلب عليهم وصف هذا بأنه « تبع » أو « صحبة » أو « قران » ، بمعنى زواج ، أو بالمعنى المراد من كلمة « قرين » كما وردت في حديث النبى - عليه الصلاة والسلام - السابق .

وفي بعض النصوص القديمة النى تستخدم هذا المفهوم الأولى ، نجد لفظ « التأييد » ، بمعنى أن الشاعر مؤيد من القوى الغيبية ، ويرادف ذلك بعض المرادفة لفظ « الاعانة » .

وفي النصوص المتأخرة خاصة ظهر ألفاظ « الكشف » و « المعاينة » ، حيث يتكشف للشاعر عالم من المعانى ، يعاينها ، ويعانيها ، ويقبس منها ، أو يرمز لها ، ويكون هذا العالم نفسه مجالا لتكشف القوة الغيبية .

أما عن مجموعة الأخبار والروايات التي وصلتنا ، والتي تدور كلها حول رد ظاهرة الإبداع الفني الى القوى الغيبية التى سمينها كما سموها ، فلن نسعى الى جمع وحشد هذه الأخبار ، فقد قامت بذلك الدراسات (١٥٠)

(١٤٩) الجاحظ : الحيوان - ١٦٣/٦ .
(١٥٠) انظر (حميدة) د . عبد الرازق : شياطين الشعراء : دراسة تاريخية نقدية مقارنة تستعين بعلم النفس - القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٥٦ م .

السابقة علينا . لكننا نكتفى بنماذج للايضاح والتعرف على مجموعة الاخبار كلها من خلالها على طريقة قياس الغائب على الشاهد .

فى هذا الصدد نجد الجاحظ يعلق على البيت :

بنت عمرو وخالها مسحل الخير وخالى هميم صاحب عمرو

فيقول : « فانهم يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطاناً يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر ، فزعم البهراني أن هذه الجنية بنت عمرو شيطان المخبل ، وأن خالها مسحل شيطان الأعشى ، وذكر أن خاله هميم وهو همام ، وهمام الفرزدق ، وكان غالب بن صعصعة إذا دعا الفرزدق قال يا هميم ، وأما قوله صاحب عمرو فكذلك أيضاً يقال ان اسم شيطان الفرزدق عمرو . » (١٥١) .

وكلام الجاحظ يثبت المفهوم الأولى اذ يعد الشيطان - كما يرى - هو المبدع ، والشاعر وسيلة أو أداة يذيع بها الشيطان شعره فى الناس ، يضرب بص الجاحظ الى هذا أن يثبت أسماء محددة لبعض الشياطين و « أصحابها » من الشعراء . عمرو للفرزدق ، ومسحل للأعشى ، وبنت عمرو للمخبل . وهناك علاقات أسرية ، فعمر له بنت ، ومسحل خالها . الجن ، اذا ، أسر كالبشر ، بل هم قبائل ، يهلون ويظعنون كما ورد بالحديث الشريف الذى تقدم .

ويلق النعالبى فى « ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب » على قول

جرير :

انى ليلقى على الشعر مكنهل من الشياطين ابليس الأباليس

فيقول : « وكانت الشعراء يزعم أن الشياطين تلقى على أفواهها الشعر ، وتلقنها آياه وتعينها عليه ، وتدعى أن لكل فحل منهم شيطاناً يقول الشعر على لسانه ، فمن كان شيطانه أمرد كان شعره أجود . »

« وبلغ من تحقيبهم وتصديقهم بهذا الشأن أن ذكروا لهم أسماء . فقالوا : ان اسم شيطان الأعشى مسحل ، واسم شيطان الفرزدق عمرو ، واسم شيطان بشار شنقناق » (١٥٢) .

(١٥١) الجاحظ : الحيوان - ٢٢٥/٦ ، ٢٢٦ . وفى طبعة الساسى ص ٦٩ ورد البيت وفيه مسعر بدلا من مسحل وهو غلط بدل عليه كلام الجاحظ .
(١٥٢) (النعالبى) أبو منصور عند الملك بن محمد بن اسماعيل الثعالى اليسابورى : ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب - تج : محمد أبو الفضل إبراهيم - القاهرة - نهضة مصر - ١٩٦٥ م - ص ٧٠ .

وإذا كان نص الجاحظ قبل استخدام مصطلح « الصحبة » ، فما هو
 النعالي (ت ٤٢٩ هـ) يستخدم مصطلحات « اللقاء » و « النلقين » .
 و « الاعانة » ، مكررا ذات المفهوم الذى بسطه الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) .
 ويشير هذا النص الى أن العرب لم تستخدم فكرة القوى الغيبية فى تفسير
 مصدر الابداع فحسب ، بل استخدمتها فى تفسير الملاحظات النقدية
 بجودة الشعر وردائه ، وبتفاضل الشعراء فى معيار الجودة . وهذه الفكرة
 التى يستعمل عليها نص النعالي غاية فى الأهمية ؛ لأنها المدخل الحقيقى الذى
 يصبح به المفهوم الأول موضوعا أساسيا من موضوعات النقد العربى
 القديم . اننا لسنا أمام كلام فى الخرافة لا قيمة له . اننا أمام أفكار نقدية
 هامة تعالج ظواهر الابداع الفنى ، وتعالج ظواهر القصيدة العربية .
 وهناك روايات توظف ما نسميه بالمفهوم الأول للابداع الفنى فى تفسير
 قضايا القصيدة العربية ، مثل تعدد أسماء المحبوبة . هذا كله يجعلنا
 نأمل أن يعيد الدارسون النظر فيما يسمونه بفكرة شياطين الشعراء ،
 ويعيدونها ممارسة نقدية أدبية أصيلة ، بدلا من الحكم على العصر الجاهلى
 بأنه عاطل من الفكر النقدى النافع . المهم أن نستخرج محتوى هذه
 الأخبار ، ونطيل المك عند ما فيها من اشارات صريحة لما نسميه الطواهر
 الفنية للقصيدة العربية . أما عن الدراسة الماثلة الآن فان الطريق المرسوم
 لها لا يتيح التعرض لهذه الأخبار بالتحليل المرجو . ان الدراسة الحالية
 مشغولة فحسب باستيضاح هذه الأخبار أمرا واحدا محدد ، هو ما تشتمل
 عليه من فهم أولى للابداع الفنى .

مازال فى نص النعالي عطاء جديد من وجهة نظرنا . النعالي ،
 فوق ما ذكرنا ، يثبت لنا أن العرب كانت مصدقة لما تقول ، ويستدل
 على هذا بالأسماء التى وضعوها لشياطين شعرائهم . هذه الفكرة - فيما
 نحسب - ضرورية لتأكيد صحة ما نذهب اليه من أن المفهوم الأول كان
 ضربا حقيقيا من ممارسة النقد الأدبى ، وكونه نظرية للفن فى غباب
 العلم المنظم ، أو بجواره . وهذه الفكرة ضرورية كذلك لتأكيد الطابع
 الأسطورى للمفهوم الأول ، فالأسطورة لا تكون أسطورة ما لم تصدر
 عن يقين ، حينئذ تغدو ضربا من المعرفة .

وفى « جمهرة أشعار العرب » لأبى زيد القرشى مزيد من نسبة
 الشعر الى الشياطين . فئمة رواية عن رجل لقي جانا هو هبيد شيطان
 عبيد بن الأبرص ، ثم أنشده أبياتا تقول :

أنا ابن الصلادم أدعى الهبيد حبوت القوافى قسوى أسد
 عبيدا حبوت بمساثورة وأنطقت بشرا على غير كد

ولاقي بمدرك وهط الكميث مالا عزيزا ومجيدا وجدا
منحناهم الشعر عن قدرة فهل تشكر اليوم هذا معد

ويوضح الجنى هبيد للرجل الأبيات فيوضح لنا أن الكميث كان
شيطانه يدعى مدرك بن واغم ، وهو ابن عم هبيد بن الصلادم ، وواغم
والصلادم أخوان من أشعر الجن .

صلة القريبى التى يذكرها هبيد هما ، والثى نصله بشيطان الكميث
مدرك ، نجعلنا ننسأل عن القريبى الفنية بين شعر عبيد بن الأبرص
وشعر الكميث . لاشك أن النقاد القدماء قد لاحظوا شيئا من قبيل وحدة
المذهب الفنى بين الشعاعين المتباعدين ، لكن الدارسين المحدثين لا يحملون
هذه الأخبار محمل الجد ولا يفكرون فى تفحص تلك الملاحظة التى لاحظها
النقد القديم ، أو ، على الأقل ، يفحصون ما ينطوى عليه مثل هذا الخبر
من ممارسة لانقد الأدبى .

الا أن ما يثير اهتمامنا الآن هو نعمة الخبر ، فالجان قدم للرجل عسا
به لبن ، فكره طعمه لزومنه ، فمجه ، فقال الشيخ الجان للرجل : أما انك
لو كرعت فى بطنك العس لاصبحت أشعر قومك (١٥٣) . هذه النعمة
لا يتيسر لنا أن نحسن فهمها ما لم نذكر مصطلح اللقاء الذى سبق أن
أشرنا اليه . الشعر يلقى فى الفم . لكن ما يلقى هما ليس الشعر ، انه
لبن زهم . ما يلقى هنا هو فى حقيقة القدرة على الشعر والبراعة فيه .
نأدى من هذا الى القول ان القوى الغيبية لا تفسر نشأة القصيدة فحسب،
انها تفسر القدرة الشعرية فى جذورها .

وفى رواية ثانية فى « جمهرة أشعار العرب » نجد أن صاحب امرى،
القبس اسمه لافظ ، وصاحب عبيد وبشر هو هبيد - كما تقدم - ،
وصاحب زياد الذبى هو هادر ، « وهو الذى استنبغه فسمى
النابعة » (١٥٤) . وفكرة الاستنباغ هى ذات الفكرة السالفة فى رد
القدرة الشعرية ذاتها الى القوى الغيبية .

ويروى أبو الفرج الأصفهاني فى كتابه « الأغاني » عشرات من
الروايات يضيق عنها المقام . الا أننا نجد فى بعضها ما يستحق أن نضيفه
هنا . من ذلك ما قاله أبو الفرج عن حسان بن ثابت الذى كان له فى

(١٥٣) (القرشى) أبو زيد محمد بن أبى الخطاب . جمهرة أشعار العرب - تج : على
محمد البحاوى - القاهرة - دار نهضة مصر - ص ٤٧ - ٤٩ .
(١٥٤) نفسه ص ٥٠ .

الجاهلية شيطان مشهور يدعى الشيصبان ، يقول أبو الفرج : - « أعان جبريل عليه السلام حسان بن ثابت في مديح النبي صلى الله عليه وسلم بسبعين بيتا » (١٥٥) • فاستخدم مصطلح الاعانة ، وذكر جبريل وهو ملاك • ويروى عن عائشة أنها قالت : سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول لحسان بن ثابت الشاعر : ان روح القدس لا يزال يؤيدك ما كافحت عن الله عز وجل وعن رسول الله صلى الله عليه وسلم » (١٥٦) • فاستخدم لفظ التأييد ، وذكر روح القدس ، وهو جبريل •

ويروى أبو الفرج عن حواء مولاة ابن جامع قالت : انتبه مولاي يوما من قائلته ، فقال : على بهشام (ابنه) ادعوه لي عجلوه ، فجاء مسرعاً • فقال : أي بني ، خذ العود ، فان رجلا من الجن ألقى علي في قائلتي صوتا فأخاف أن أنساه • فأخذ هشام العود وتغنى ابن جامع عليه رملا لم أسمعه له رملا أحسن منه (١٥٧) • • وعند أبي الفرج رواية أخرى نضمها الى آخرتها ، مؤداها أن عبدا لله بن العباس الربيعي قد خطر له لحن لقول السامك •

**قرب النحام واعجل يا غلام واطرح السرج عليه واللباح
أبلغ الفتيان أني خائف غمرة الضرب فمن شاء قام**

فلما بلغ المدينة وجد رجلا يغني ذات اللحن ، ولم يكن الربيعي في طريقه قد أسمع اللحن أحدا ، فقال : « ما أرى الا أن الجن أوقعته في لسانه » (١٥٨) •

في الخبرين كليهما توظيف للمفهوم الأولى في تفسير ظاهرة الابداع الفني • في الخبر الأول نجد اللحن قد « ألقاه » الجن على ابن جامع في نوم القياولة ، فجمع فكرتي الحلم والالهام • أما الخبر الثاني فيفسر ظاهرة أخرى ، نسميها الآن بتوارد الخواطر ، بمعنى أن تقع الفكرة في خاطر اثنين في وقت واحد ، أو في وقت واحد ، أو في أوقات مختلفة ،

(١٥٥) (الأصفهاني) أبو الفرج : الأغاني - بيروت - دار الثقافة - ١٩٥٥ م - ١٤٧/٤ •
(١٥٦) نفس المصدر السابق والصفحة : ولقد اشتهر الحديث في المصادر الأدبية - انظر الكامل للمبرد ٣٧٥/٢ ، وانظر (القيرواني) عبد الكريم النهشلي ، المتع في صنعة الشعر - نج • د • محمد زغلول سلام - الاسكندرية - منشأة المعارف - ١٩٨٠ م - ص ٣١ ، القرشي ٣٥/١ •

(١٥٧) الأغاني - ٢٧٨/٦ •

(١٥٨) الأغاني - ١٨٧/١٩ ، ١٨٨ •

دون أن يكون هناك صلة بينهما . والرابعي يفسر هذا بفكرة القوة الغيبية التي « أوقعت » اللحن في لسانين : الرابعي والرجل الآخر .

أهم ما يثير اهتمامنا في هذين الخبرين هو أنهما يتعرضان لفن مختلف عن فن الشعر ، هو فن الموسيقى . معنى هذا أن المفهوم الأول قد انتظم الفنون العربية شعرا ، ونثرا ، وموسيقى(*) . وتكمن قيمة هذه الحقيقة في أنها لا نضع الأدب العربي بمعزل عن سائر الفنون ، كأنه شجرة تنمو منبثقة من جذورها . على أننا يجب أن نميز الأخبار التي تنسب الإبداع إلى قوى الغيب من الأخبار التي توظف المفهوم الأول توظيفا أدبيا . لقد وجدت هذه الظاهرة في ست مقامات لدى بديع الزمان الهمذاني ، وذكرها أبو العلاء المعري في رسالة الغفران معبرا عن ضجره العروضي من قلة أوزان شعر الانس بالقياس إلى أوزان شعر الجن ، وأقام عليها ابن شهيد رحلته الشهيرة في عالم « التوابع والزوابع » لكن هذا كله كان ، في حقيقة الأمر ، توظيفا أدبيا للمفهوم الأول من حيث هو جزء لا يتجزأ من التراث العربي . ولنقف وقفة موجزة مع ابن شهيد (٣٨٢ - ٤٢٦ هـ) في « رسالة التوابع والزوابع » .

يبنى ابن شهيد رسالته على فكرة التوابع ، وهم أنفسهم أصحاب الشعراء من الشياطين كما تقدم . أما الزوابع فهم قبيلة من الجن . يستخدم ابن شهيد في المفرد زابغة ، والمعروف في اللغة هو الزوبعة . يقول الجاحظ : « الزوابع بنو زوبعة الجن وهم أصحاب الرهج والقتام قال راجزهم :

ان الشياطين أتوني أربعة في غبش الليل وفيهم زوبعة» (١٥٩)

يهجر ابن شهيد ، إذا ، دقة اللفظ ، وفي هذا الماح إلى أنه يتصرف في القول كيف يشاء . انه توظيف أدبي لفكرة تاريخية ، وليس تأريخا لها . يعضي ابن شهيد فينسب لنفسه تابعا من الجن يسميه زهير بن نمير ، ويجعله من أشجع الجن كما أنه من أشجع الانس . يتجول ابن شهيد مع تابعه في أرض الجن فيلقى « عتيبة بن نوفل » صاحب امرئ القيس ، و « عنتر بن العجلان » صاحب طرفة ، و « أبا الخطار » صاحب قيس ابن الخطيم ، و « عتاب بن حبناء » صاحب أبي تمام ، و « أبا الطبع » صاحب البحتري ، و « حسين الدنان » صاحب أبي نواس ، و « حارثة

(*) نستطيع أن نضيف فن العمارة كذلك ، فثمة أخبار عن جن بنوا صروحا كما حدث مع سليمان . وهذا ما أشار إليه القرآن الكريم بقوله : « صروحا ممردة » .

(١٥٩) الحيوان - ٢٣١/٦

ابن المغلس « صاحب أبي الطيب ، ومن الكتاب « عتبة بن أرقم » صاحب الجاحظ ، و « أباهبيرة » صاحب عبد الحميد ، و « زبدة الحقب » صاحب بديع الزمان ، وبعضاً غيرهم . ويلقى ابن شهيد « وتابعه زهير كذلك نقادا » من الجن ويحضر مجلس هؤلاء النقاد ويجعل لبعض العلماء حيوانات من الجن .

وأسماء هؤلاء الشعراء التبع ، أو لنقل الجن الشعراء الذين يبعون شعراء من الانس يمدونهم بالشعر كلما احتاجوا ، هي أسماء ظاهرة الوضع والنوليد ، وظاهر الدلالة على آراء ابن شهيد في هؤلاء الشعراء . البحترى مثلاً ، مشهور بالطبع ، لذا فتابعه يدعى « أبا الطبع » . أبو نواس معروف بالحر ، لذا فتابعه يدعى حسين الدنان ، والدن وعاء الحر . وبديع الزمان يأتي اسم تابعه مشاكلاً لاسمه تمام المشاكلة ، انه زبدة الحقب . وابن شهيد بهذا يثبت إعجابه ببديع الزمان ، لكن إعجابه بنفسه أكبر . انه ينافس زبدة الحقب في وصف الماء ، فيقول الثاني قولاً هو ما قاله بديع الزمان في صفة الماء في المقامة المضيرية ، فيقول فيها ابن شهيد فيفوق زبدة الحقب ، فيضرب الأرض برجله ، وينقطع أثره مغيظاً (١٦٠) . فغاية ابن شهيد الأدبية من هذا اللقاء الخيالي هي اثبات تفوقه على أدباء العرب شعراً ونثراً . لكن هذا لا يغمط الرسالة ما فيها من آراء قيمة هي ممارسة أدبية للنقد ، وهي جديرة بالدرس من هذه الوجهة . ومن حيث نوجه الآن نظرنا الى النقد الأدبي نستطيع أن نضرب مثلاً باللقاء الأول بين ابن شهيد وتابعه زهير بن نمير . لقد تصور له في موقف حبسة تمنع عليه الشعر فيه ، فانطلق لسانه ثم قال له : منى شئت استحضاري فأنشد هذه الأبيات :

والى زهير الحب ياعز ، انه اذا ذكرته الذاكرات أتاها
اذا جرت الأفواه يوماً بذكرها يخيل لي أنى أقبل فاهها
فأغشى ديار الذاكرين وان نأت أجارع من داري ، هوى أهواها

يقول ابن شهيد : « متى ارتج على ، أو انقطع بي مسلك ، أو خانني أسلوب ، أنشد الأبيات فيمثل لي صاحبي ، فأسير الى ما أرغب ، وأدرك بقريحتي ما أطلب . وتأكدت صحبتنا . » (١٦١) وهذا كله من قبيل التوظيف الأدبي للفكرة . لو كان ابن شهيد مصدقاً كالبسود الأعراب

(١٦٠) (ابن شهيد) أبو عامر أحمد - رسالة النوايع والزوايع - تج . ودراسه .
بطرس البستاني - بيروت - دار صادر - ١٩٦٧ م ص ١٢٨ .
(١٦١) نفس المصدر ص ٩٠ . وأجارع جمع أجرع وهو كتيب حانبه رمل وجانبه حجارة .

بنكرة الشياطين الموحية ما كان يقول : أدرك بقريحتي ، بل لجعل يستمع
الى تابعه ويحفظ عنه ليذيع القول فى الناس . لكن ابن شهيد يكتفى عن
أسلوب من أساليب الشعراء فى تحريك أذهانهم بترويض طرف من الشعر
الذى يحفظونه ويجدون فيه ماثرا للتأمل ، ونفضة للوجدان .

وما أن ننحى التوظيف الأدبى للمفهوم الأولى جانباً نجد أنفسنا قد
انتهينا من تعريف المفهوم . انه رد الابداع الفنى الى قوى غيبية متنوعة
على أنحاء مختلفة من الرد ، وانخاذ ذلك سبيلا الى تكوين فكرة نقدية عن
الشعر .

والآن نجد أنفسنا نساءل : ألم يعرض هذا المفهوم لأى لون من
التطور ؟

تطور المفهوم

أمامنا ثلاثة طرق لدراسة تطور المفهوم • أولها هو أن نلتزم طريق التعاقب الزمني • نبدأ بالعصر الجاهلي ، ونمضي الى صدر الاسلام ، فالدولة الأموية ، فالعباسية الأولى ، فالثانية • هذا هو الطريق التقليدي • يعيب هذا الطريق أنه يقوم على تصور فحواه أن كل تغير في الحكم يستتبع تغيرا في الفن • لا شك أن علاقة الفن بنظم الحكم أكثر تعقيدا من هذا التصور •

الطريق الثاني هو أن ندرس ما يسمى بحياة العقل العربي • معنى هذا أن نتحول عن دراسة تطور المفهوم الى دراسة تطور ما هو أعقد منه وأكثر اتساعا وغموضا • يمثل هذا الطريق الدكتور عبد الرازق حمدة في دراسته عن « شياطين الشعراء » نجده فيها يقسم عصور النقد العربي الى ثلاثة عصور : العصر الأسطوري وهو الجاهلي ، والعصر الديني ويمتد من ظهور الاسلام الى نهاية الأمويين ، والعصر العلمي ويمتد بعد ذلك الى القرن الخامس الهجري (١٦٢) • ويسمى كل عصر من هذه العصور حسب الصفة الغالبة عليه ، لكن الصفة الواحدة تتواجد عادة في جميع العصور • يرجع هذا عنده الى تداخل العصور ، واتصال التفكير ، واستمرار التطور العقلي (١٦٣) • وهذا - فيما نرى - لا يفسر ظاهرة التداخل تفسيراً كافياً ، ولا يجعل هذا التقسيم الثلاثي مريحا منهجيا •

الطريق الثالث - وهو ما نختاره - يقوم على تمييز المفاهيم المختلفة التي تفرع اليها المفهوم المدروس • وسوف يكون تبين كيفية تخارج المفاهيم من بعضها هو الدراسة الحققة للتطور •

من وجهة النظر هذه نميز بين ثلاثة مفاهيم فرعية ينتهي اليها تحليل المفهوم الأولى للابداع الفني • وعلينا أن ندرس كلا منها :

(١٦٢) شياطين الشعراء ص ٢ •

(١٦٣) نفسه ص ٣ •

١ - مفهوم الالتقاء :

يضعنا المفهوم الأولي للابداع الفني في قلب ما يسمى بنظرية الالهام .
 لعلنا نذكر أن مصطلح الالهام كان يرادف مصطلح الالتقاء عند العرب (*) .
 لغوى الغيبية تلقى بالشعر الى الفنان ، وهي تلهمة الشعر كذلك . انهما
 تعبيران لفكرة واحدة . ولنتذكر أن الالتقاء كان يتم في الفهم . فاذا رجعنا
 الى أى مصدر من مصادر اللغة وجدنا اللهم هو الابتلاع . فاذا قلت رجل
 لهم ولهم ولهم . فمعنى ذلك أنه أكل . ومما هو جدير بالملاحظة أن
 اللفظين : الالتقاء والالهام قد اجتمعا معا في جرير : ما يلقى في أشداقه
 بلهما (١٦٤) .

لسنا نغالى اذا قلنا ان هذا التقارب للغوى كان السر في تسمية
 الفن الشعرى والنثرى أدبا على نحو من الأنحاء . في مادة « أدب » كذلك
 نجد الأدبية والمادية ، والمادية هي كل طعام صعب لدعوة أو عرس (١٦٥) ،
 هذا كله يتيح لنا أن نقول ان العرب ربطوا بين الابداع والفهم . يتضح
 هذا اذا تذكرنا أن الفنون الأساسية عند العرب هي الشعر والخطابة
 والغناء ، كلها فنون تصدر عن الفهم . كيف يصدر هذا كله عن الفهم ؟ ليس
 بعيدا أن يكون العقل العربى قد سأل نفسه هذا السؤال ، وأجاب عليه بأن
 صاغ مفهوم الالهام على هذا النحو الفهمي . نقلة العقل سوف تبدو بسيطة
 اذا رجعنا الى فكرة العرب عن الصقر وهي حية كان الجاهليون يتصورون
 أنها فوق الشراسيف (أطراف الأضلاع المشرفة على البطن) . اذا تحركت
 جاع الانسان ، وتؤذيه اذا جاع (١٦٦) . أما الحية فهي مألوفة في عالم
 الجن . الحية ضرب من الجن . الطعام يدخل اليها عبر الفم ، والابداع
 يخرج من الجوف عبر الفم - هكذا نصل من الفهم الى الوصل بين الابداع
 والجن .

لسنا نؤكد أن العقل العربى قد انتقل في تفكيره عبر حلقات هذه
 السلسلة من الأفكار . هذا مساق جائز . ولسنا نريد أن نزعج الآن أن
 العرب كانوا حينئذ يعيشون ما يسميه فرويد : المرحلة الفممة . اننا نهدف
 فحسب الى ايضاح ذلك التقارب بين مفهومى الالتقاء والالهام وارتباطهما

(*) والايحاء كذلك يقول الشريف على بن محمد الجرحاني . الايحاء . القاء المعنى
 في النفس بخفاء وسرعة . انظر التعريفات - بيروت - دار الكتب العلمية - ١٩٨٣ م -
 ص ٤٠ .

(١٦٤) اللسان مادة « لهم » ٥/٢٠٨٨ .

(١٦٥) اللسان مادة أدب ١/٤٣ .

(١٦٦) الديميرى - حيار الحوان الكبرى - ١/٥٥٣ .

بالفهم ، آلة الابداع العنى عند العرب • هذا التقارب ، وهذا الارتباط ، هما الجوهر ، والخصوصية الأولى ، لفكرة الالهام عند العرب فى صورتها التى نسميها مفهوم الالتقاء •

ويذكر بعض الباحثين (١٦٦ أ) شباطين الشعراء فبسر على الفور الى مذهب أفلاطون الى أن الابداع يصدر ، فى حقيقة الأمر ، عن الآلهة الذين يحضن لهم الشاعر ، ويتلقى عنهم الالهام ، ويكون لسانهم الى الناس • أغلب الظن أن هذه الاشارة الى أفلاطون ترجع الى الشعور بسداجة الرأى العربى أمام القياس العلمى المعاصر ، مع محاولة التخفف من هذا الشعور بالاشارة الى أن عقلا ذكيا مثل أفلاطون قد أتى هذا الأمر المخجل • لكن الرأى العربى ، فى الحقيقة ، ليس ساذجا على الإطلاق • انه أسلوب للعيش فى العالم ، وليس تفسيراً علمياً ، وهذا ما يعطيه مصداقيته ، ويضفى عليه الأهمية ، ويجعله منظوياً على لون ما من التفكير العلمى أو المعرفى • والاشارة الى أفلاطون لن تخفف من هذه السداجة المتوهمة • بل هى بصم أفلاطون سداجة لم نعهدها فيه ، وتكشفها أية مطالعة لمؤلفاته •

ببد أن أخطر ما فى هذه الاشارة هو الاساءة (التى تنطوى عليها) الى فهمنا للالهام العربى ، والالهام الأفلاطونى معا • انها توهمنا أن شباطين شعراء العرب آلهة ، وأن آلهة شعراء أفلاطون شباطين • البون شاسع بين الفكرتين ، والخلط بينهما يزيدنا تورطاً فى مضار غياب الدقة نتيجة لعدم العناية بتحليل المفاهيم •

بل ان هذه الاشارة العابرة التى ننتقدها توهم القارىء بما هو أسوأ • توهمه أن هناك صلة تاريخية بين الفكرة العربية والفكرة الأفلاطونية • اذا ذكرنا الآن ما نذهب اليه بعض الدراسات الجمالية من أن أفلاطون هو المسئول الأول عن فكره الالهام (١٦٦ب) ، فان العمل لا يسببه أن يكون العرب قد استمدوا فكرتهم عن الالهام من أفلاطون • نحن نريد أن نطرد هذه الفكرة عن الأذهان • ونريد أن نعقد موازنة بين الفكرة العربية والفكرة الأفلاطونية ، تمييزاً بين الفكرتين ، وايضاحاً لكل منهما يهتم خلال السبب بينهما •

(١٦٦ أ) اسطر (عثمان) د • عند المناخ • نظرية الشعر فى النقد القديم - القاهرة - مكتبة الشهاب - ١٩٨١ م - ص ٥١ •

(١٦٦ب) د • على عبد المعطى • محاضرات فى مشكله الابداع الفنى • رؤية جديدة - الاسكندرية - دار المعرفة الجامعية - ١٩٨٤ م - ص ٣٩ - وانظر • (اسراهم) د • ركربا • مشكلة الفن - القاهرة - مكتبة مصر - بدون تاريخ - ص ١٤٥ •

يركز بعض الباحثين في نظرتهم الى أفلاطون على نص واحد في محاوره ايون (١٦٧) . يذهب أفلاطون في هذا النص الى أن الشعراء لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن الهام ووحى الهى . ولكي يثبت فكرته ذهب الى أن الشاعر كائن أثيرى مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله . بل ان أفلاطون ليستخدم لفظا خاصا ههنا غير فقدان الصواب . يقول أفلاطون : « بالنسبة لجميع الشعراء الممتازين ، المأجورين والغنائيين ، فهم يركبون قصائدهم بالجملة لا بالفن ، بل لأنهم ملهمون وداخوذون » (١٦٨) . ولفظ مأخوذ Possessed لا يمكن استبداله بفقدان الصواب فقط ، خاصة أنه يسببه الإلهام قبل هذه العبارة بهجر مغناطيسى يجذب اليه المعادن . الإلهام ، اذا ، أخذة وجذبة . هذا ما يجعل النقاد يرون فيه نزعة صوفية .

الواقع أن محاوره ايون ليست الوحيدة التي تشتمل على هذه الفكرة . ففي « الدفاع » نجد سقراط يقول للقضاة الذين يحاكمونه انه التمس الحكمة عند الشعراء فلم يجدها ويقول « عندئذ أدركت على الفور أن الشعراء لا يصعدون في الشعر عن حكمة ، ولكنه ضرب من النبوغ والإلهام . انهم كالفديسين والمتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات وهم لا يفقهون معناها . . . » (١٦٩) . وفي محاوره « فبدون » يذكر سقراط أن هواتف الأحلام كانت دائما تدعوه قائلة : أنشئ الموسيقى وتمهدا بالنماء . (١٧٠) وفي محاوره « بروتاجوراس » حديث عن النصيب الإلهي للإنسان الذى حصل عليه عندما سرق برومينيوس من الآلهة : هيفايستوس وأثينا معرفة الفنون والنار فامناز بذلك عن الحيوان (١٧١) . صحيح أن الفنون هنا تعنى الحرف والصناعات ، لكن الفنون الجميلة عند اليونان كانت بالمنزل حرفا وصناعات بمعنى من المعانى .

واذا كان أفلاطون في محاوره ابون أكر صراحة وادرازا للفكرة ، وهذا هو ما يبرر التركيز عليها ، فان النص الطويل الذى ينقله الدارسون

(١٦٧) انظر د. سوييف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة - ص ٣٣ ، ٣٤ . وانظر د. على عبد المعطى : محاضرات فى مشكلة الإبداع الفنى - ص ٣٩ - ٤١ .
(١٦٨) Plato : Ion, in Literary Criticism : an introductory reader, edited by, Lionel Trilling, Holt, Rinehart and Winston, Inc p. 33.

(١٦٩) أفلاطون : الدفاع - ضمن كتاب محاورات أفلاطون : أوطنسرون ، الدفاع ، أقربطون ، فيدون ، عربيا د. زكى نحيب محمود - القاهرة - لجنة التأليف والترجمة والنشر - ١٩٥٤ م - ص ٧٦ .

(١٧٠) فبدون - ضمن الكتاب السابق - ص ١٧١ .

(١٧١) أفلاطون . فى السفستائس والريية (محاوره بروتاجوراس) - ت د عزت

قرنى - القاهرة - ١٩٨٢ م - ص ٩٠ ، ٩١ .

عنها يساء عرضه حين يوضع في سياق شياطين الشعراء . والرجوع الى المحاور ذاتها يكشف لنا أن أفلاطون لم يكن يفهم الالهام الالهى على نفس المعنى الذى يفهمه العرب من الهام الجن ، أو لنقل الهام اللقاء . كان أفلاطون فى الواقع يهدف الى أن يسبب أن الشعراء هم مترجمو interpreters الآلهة (١٧٢) . فكرة الترجمة فى ايون هى الأساس الحق لتصوير أفلاطون للالهام . أما جمع ما يقوله عن أن الآلهة هم المتكلمون لا الشعراء . وعن الجذبة والأخذة ، فذلك كله يهدف الى اثبات الطبيعة اللاعقلية للالهام ، يعلق أفلاطون على اثبات هذا الفرض أهمية كبيرة لأنه أحد الأسس التى يعتمد عليها فى حكمه بطرد الشعراء من جمهوريته . ان الشعر عند افلاطون ليس سبيلا الى الحكمة .

اننا نحب أن نبرز فكرة « الترجمة » هذه بوصفها الحلقة المنفردة بين الالهام الأفلاطونى ونظرية المثل . هناك من يذهب الى أن الآلهة التى ينسب اليها أفلاطون هى المثل (١٧٣) ، أو هى رموز أسطورية تعبر عن فكر الجمال (١٧٤) . لكننا نعتقد أن المساواة بين الآلهة والمثل غير مقنعة لأن المثل مثل ما فى العالم ، والعالم ليس نبيه آلهة يعرفها الانسان فى خبرته المباشرة كالأسرة والأشجار . كما نعتقد أن التوسل بفكرة الرمزية الأسطورية يباسو بعيدا عن فكر أفلاطون نفسه الذى اعتاد أن يشرح بهضمون الرمز كما فعل مع أسطورتى برومئوس والكهف ، وليس عند أفلاطون تصريح برهزية الآلهة الى ذكره الجمال . كما أن الفكرة عند أفلاطون لا تتنوع وهوزها لأن لها مثالا واحدا فحسب (١٧٥) .

اننا نحى هذه الحلول التى تدخل أجساما غريبة على جسم الفلاسفة الأفلاطونية ، ونؤثر أن نوضح الصلة بين الالهام والمثل من خلال فكرة أفلاطونية ، هى فكرة الترجمة . الشاعر الملهم يترجم عن الاله المثل . الآلهة لا تتكلم بما نتكلم به ، انها تتكلم بالمثل ، والشاعر لا يباين المثل نفسها ، انه يباين صورها ، يعاين الطبيعة التى هى انعكاس للمثل ، كما نقضى أسطورة الكهف(*) . أو هى محاكاة للمثل كما يقول فى الجمهورية . والترجمة ، أو الابداع ، أو الالهام ، هى محاكاة الشاعر للمثل . فاذا

Ion : Loc. cit., p. 33.

(١٧٢)

(١٧٣) د . سويف : الأسس النفسية - ص ٣٣ .

(١٧٤) (أبو ريان) د . محمد على : فلسفة الجمال ، نشأة الفنون الجميلة -

الاسكندرية - دار المعرفة الجامعة - ١٩٨٥ م - ص ١٠ .

(١٧٥) The Republic, book x, in, Literary Criticism, Loc. cit., p. 41.

(*) تصور أسطورة الكهف العالم كهفا والأشياء والحمايق خارجه ونحن داخله

نراها طلالا على الجدار .

أخذنا السرير نموذجاً ، فإن هناك ثلاثة أسرة : السرير الحقيقي الذى صنعه الاله (المثال) ، والسرير الذى صنعه النجار محاكياً المثال الذى صنعه الاله ، والسرير الذى يرسمه الرسام محاكياً سرير النجار (١٧٦) .
انه محاكاة لمحاكاة . والشاعر كالرسام . خلق الاله القيم التى لها وجود ذاتى فى عالم المنل ، والأفعال الانسانية تحاكي القيم ، والشاعر بدوره يحاكي الأفعال الانسانية (*) .

هكذا نتماسك أفكار أفلاطون عن الفن اذا أدخلنا عليها فكرة « الترجمة » المقترحة . وهى تتضمن فرضين ، أو هى تنحرك فى خطوتين :
الأول افتراض أن الاله لا ينطق بالفصيحة ذاتها ، بل ينطق بالمثلى .
والثانى افتراض أن الشاعر فى جذبته لا يرى المثلى فى وجودها الذاتى ، بل يراها كما هى محاكاة فى العالم حوله . وهو بهذا ملهم ومحاك فى نفس الوقت .

ويرى أفلاطون أن الشعر لبس بحكمة ، لكنه قد يأتى بالحكمة دون عمد . ذلك أن الشعر الهى ، والشعراء الهيون – كما ورد فى مينون (١٧٧) – وهم فى هذا كالسياسيين والمنجمين وأصحاب النبوءات وجهى الموحى اليهم ، هم جميعاً الهيون (١٧٨) ، بل ان الفضيلة ذاتها « لا تأتى لا بالطبيعة ولا بالتعليم ، وانما هى نصبب الهى يلقى من غير العقل الى من يلقى اليهم » (١٧٩) . كل هذا ليس بالتعليم ، أى هو ليس معرفة . لكن هذه الالهاميات كلها يمكن أن نصبب الحقبة والفضيلة عن طريق الدوكسا الصائبة (الظن الصائب) . فهى معرفة ظنية لا تصبح علماً الا اذا وضعنا الفلاسفة موضع بحث دقيق يكتشف عما وراءها من حقبة معرفية ، أو ميل حفة . أما طريقة ظهور الدوكسا الصائبة ، وكل تعام ، فذلك تفسره – طبقاً لأفلاطون – نظرية النذكر . مؤدء هذه النظرية « ان النفس خالدة ، وأنها تولد مرات عديدة ، وانها قد رأت كل شىء سواء هنا أو فى هادس (العالم الآخر) ، فانه ليس هناك أمر لم تتعلمه . وعلى هذا فليس مدعاة للدهشة ، سواء بخصوص الفضيلة أو بخصوص أى أمر

Ibid, 42.

(١٧٦)

(*) لاحظ أن أفلاطون كان يفكر فى الشعر الملحمى Epic أكثر من فكره فى الشعر الغنائى

(١٧٧) أفلاطون : محاورات مينون – ت . د . عرت قرنى – القاهرة – بلا تاريخ – ص ٨١ .

(١٧٨) نفسه ص ١٢٤ .

(١٧٩) نفسه ص ١٢٥ .

آخر ، أن يكون في مكنتها أن تذكر نفسها بما سبق لها وعرفت بالفعل « (١٨٠) » .

بهذه الصورة نستطيع الفلسفة الأفلاطونية أن تفسر الإلهام نفسيرا مناسكا . اننا ، اذا ، يجب ألا نندفع بنص واحد يربط فيه أفلاطون الإلهام بالآلهة . يجب أن نلاحظ أن دلالات الألفاظ أهم من الألفاظ ذاتها - اذا كان لها وجود غير دلالي . اننا لا نستطيع أن نفهم الإلهام الأفلاطوني بمعزل عن بناءه الفلسفي ونزعتة المتألمة . فاذا فهمناه على أساسها بدا لنا مختلفا كثيرا عن الإلهام العربي في صورته الأساسية : الالتقاء . هذا الاختلاف يتخطى مجرد القول بالآلهة عند أفلاطون ، والشياطين عند العرب . صحيح أن اختلاف القوة الغيبية ههنا بين ما هو مقدس وخالق وما هو غير مقدس أو خالق ، أمر له أهميته . كما أن مفهوم المحاكاة مختلفا اختلافا بنا لا يحناح الى مزيد تبين عن مفهوم الالتقاء بما يعننه من تلق سلبى .

واذا تركنا الموازنة بين المفهومين فان هناك حكما نريد أن نزعزع الثقة به ، بل أن ننفيه . ان فكرة الإلهام ليست من عنديات أفلاطون ، ولبس أفلاطون المسئول الأول عنها . لقد كانت فكرة مشاعة . ربما كانت ترجع الى سقراط . ان المحاورات كلها مكتوبة على لسان سقراط ، ولا نطن أفلاطون يسبب الى سقراط قولا يعارضه . ولقد اشتملت الترجمة العربية القديمة لكاتب الخطابة لأرسطو على اشارتين لـ *doem nium* كأبناء للآلهة (١٨١) . ومن المعروف أن اليونانيين كانوا يجعلون للآلهة ربوات ، ويقيمون الأعياد لها . وكانت الطقوس التي تقام لهذه الآلهة *Muses* طقوسا شائعة عامة (١٨٢) نذكر هذا كله أدلة نقرر في هديها بكل اطمئنان أن فكرة الإلهام الإلهي عند اليونان هي ظاهرة اجتماعية تفهم فحسب في ضوء ظروف المجتمع اليوناني . وبالمثل فاننا نقرر أن فكرة الإلهام العربية ظاهرة عربية خالصة وخاصة بالعرب ، نشأت نشأة ترجع الى ظروف خاصة بالمجتمع العربي .

٢ - مفهوم التأليه : -

كان -حسان بن ثابت في جاهليته يقول :

ولي صاحب من بشى الشيبصبان فطورا أقول وطورا هو (١٨٣)

(١٨٠) نفسه ص ٨١ .

(١٨١) أرسطو طاليس : الخطابة - الترجمة العربية القديمة - تحقيق وتعليق د . عبد الرحمن بدوي - بيروت - دار العلم - ١٩٧٩ م - ص ١٥٧ ، ٢٤٩ .

(١٨٢) د . أبو ديان : فلسفة الجمال - ص ٩ .

(١٨٣) الجاحظ : الحيوان - ٢٣١/٦ .

مثل هذا البيت يمكن أن يكون أساسا يجعلنا نقول ان مفهوم التأييد كان قائما في الجاهلية • هذا حسان يستمد العون من صاحبه الجنى • اذا كان حسان في طور الاجادة نركه الجن يقول ، فان أجبل حسان قال الجنى السعر • الجنى معين لحسان وقت الحاجة • في غير وقت الحاجة ينخذ الجنى وقفة التأييد فحسب • لكننا حين نذهب هذا المذهب ننسب الى الجاهليين ما لا نطعن أنهم فهموه • لقد تصور الجاهليون مثل هذا البيت في ظل مفهوم الالتقاء • الجنى يلقي السعر في حسان ، وحسان يخرج من ذات نفسه ، أو الجنى يلقي السعر « على » حسان ، وحسان يسمع ويحفظ ويأهج بالشعر للناس •

ان مفهوم التأييد مفهوم اسلامي خالص ، حفظ لنا المصادر القديمة التي صيغ فيها هذا المفهوم • لقد صاغ هذا المفهوم الرسول صلى الله عليه وسلم في موقف يجمعه بحسان •

فحوى هذا الموقف أن حسان بن ثابت قد أتى الى النبي صلى الله عليه وسلم فقال • يا رسول الله • ان أبا سفيان بن الحارث هجأك ، وسأعده على ذلك نوفل بن الحارث وكفار فريش ، أفتأذن لي أن أهجوهم يا رسول الله ؟ فقال النبي صلى الله عليه وسلم : اهجوهم وروح القدس معك ، واستمعن بأبي بكر ، فانه علامة فريش بأنساب العرب ••••• « (١٨٤) وهناك رواية نازبة لا تنسب المبادرة الى حسان ، بل هي تروى « أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال : ألا رجل يرد عنا ؟ قالوا : يا رسول الله حسان بن ثابت • قال : اهجوهم - يعنى قريشا ، فوالله لهجاؤك أشد عليهم من وقع السهام في غبش الظلام • اهجوهم ومعك جبريل روح القدس ، والى أبا بكر يعلمك الهيات • فأخرج حسان لسانه فضرب به طرف أنفه ثم قال : والله يا رسول الله ما لشرين به مقول من معد ، والله لو وضعت على شعر لحلقه ، أو على حجر لفلقه « (١٨٥) •

الاختلاف بين الروايين لا يجعلنا ننسك في صحيحهما ، فقد ذاع ذكر الحديث في المصادر الأدبية والنقدية (١٨٦) مما يضفى عليه قيمة نقدية بغض النظر عن صحته •

(١٨٤) القرشى : جمهرة أشعار العرب - ٣٥/١ •
 (١٨٥) عبد الكريم البهشلى القيروانى المتع في صيغة الشعر • ص ٣١ • وعند الحافظ تصحيح عبارة حسان « ما لشرين به مقول من معد » الى « مايسرنى به مقول من معد » •
 (١٨٦) أضف الى المصادر الثلاثة المذكورة فى الهامشين السابقين : المراد = الكامل - ٣٧٥/٢ ، عند القاهر الجرجاني = دلائل الاعجاز - تج : محمود محمد شاكر - القاهرة - الخالجي - ص ١٧ ، ابن رشيق : العدة - تج محمد محيي الدين عبد الحميد - بيروت - دار الحيل - ط ٤ - ١٩٧٢ م - ٣١/١ •

لكن الأمر المتفق عليه هو ما يعنينا في الروايتين ، وهو أيضا ما شاع ذكره في مصادرنا • لقد جعل الرسول لحسان معينين على قول الشعر هما خير من معين أبي سفيان بن الحارث عليه • جعل له جبريل وأبا بكر • النسائي يمدّه بالمعرفة ، والأول يمدّه بالعون والتأييد • ونحن لا نستمد فكرة التأييد ههنا من « المعية » المذكورة في الحديث فحسب ، بل نستمدّها من صريح اللفظ في رواية الأغاني • ففي رواية الأغاني عن عائشة أنها سمعت الرسول يقول لحسان : « ان روح القدس لا يزال يؤيدك ما كافحت عن الله عز وجل وعن رسول الله » (١٨٧) • وهما هو مصطلح التأييد يظهر صريحا حاملا مفهوما جديدا يختلف عن مفهوم الالقاء • ان جبريل لا يلقي الشعر على حسان • جبريل يؤيده فحسب • وهناك معين آخر عليه هو أبو بكر • المعين البشري في حديث الرسول بنده المرفقة الضرورية لحسان لقول الشعر : لأن أبا بكر كان عالما بالأنساب ويعرف هجات القرينيين ، ومواطن ضعفهم • فاذا كان الجانب المعرفي من الشعر سريا حالصا فان جبريل يقع اذن في الجانب الوجداني • جبريل ملاك ، وهو روح القدس • والملاك خير خالص كما نعرف من دراستنا للفتوى الغيبية • اذا ، جبريل يمثل الدعم الوجداني للوجدان المؤمن • اذا ، أيضا ، فان مفهوم التأييد هو رد الابداع الى وجدان المؤمن ، ورد الوجدان المؤمن الى قوى غيبية تدعمه وترفع ايمانه بالقوة والنماسك • ويمتاز هذا المفهوم بأمرين : أولهما أنه يثبت للمبدع ارادته ومسئوليته اذ لا يجعل الابداع خضوعا كاملا للفتوى الغيبية • وثانيهما أنه يدخل على المفهوم الاتهامي فكرة الالتزام • وهو بهذا صيغة ممتازة تفتح الباب أمام التفسير العلمي ، ولا تنحى النهج العلمي جانبا كما يفعل مفهوم الالقاء • وهو أيضا المسئول عما نسميه مدرسة الالتزام في الشعر العربي المتمثلة في شعراء المدينة ، وفيما يعرف ، بعد ذلك ، بشعر الحركات السياسية والعقيدية •

الواقع أننا بهذا المفهوم نجد أنفسنا في قلب قضية هامة طالما اهتم بها الدارسون • هي علاقة الاسلام بالشعر • لقد درست دائما هذه القضية على نحو نتصور أنه لا يلائم الدراسات النقدية أو الأدبية • درست فكان هم الدارسين اثبات أن الاسلام راض عن الشعر ، أو هو لا يتعارض معه • واذا شئنا الدقة في القول فلنقل ان هم الدارسين هو اثبات أن الشعر حلال في الاسلام • لا يتصور أحد من الدارسين أن هذه الفكرة ليست موضوع الدرس الأدبي ، انما هي موضوع الدرس الفقهي • والبحث الأدبي ليس مجالا للفتوى الدينية • انه مجال خالص لموضوعه • وبدلا

(١٨٧) الأصفيهاني = الأغاني - بروت - دار الثقافة - ١٤٧/٤ •

من أن نسأل : ما الموقف الفقهي الاسلامي من الشعر ؟ فان علينا أن نسأل :
ما المفهوم الجديد للابداع الفني الذي جلبه الاسلام ؟ وكيف أسس عليه
المسلمون مفاهيمهم الفرعية لكل فن من الفنون ؟ ان الامر ليس استبدال
سؤال بسؤال ، اما جوهر العلم هو نخير السؤال وحسن صوغه ، أو كما
قال علي رضي الله عنه - العلم قفل مفتاحه السؤال (١٨٩) .

والنماذج على النهج الذي نستنكره كثيرة (١٩٠) . ولكن لنقف عند
بعضها . يقول أحد الباحثين : « ان القرآن لم يحارب الشعر لذاته ...
وانما حارب المسجع الذي سار عليه الشعر والشعراء ، منهج الأهواء
والانفعالات التي لا ضابط لها ، ومنهج الأحلام المهومة التي تتسغل
أصحابها عن تحقيقها » (١٩١) .

ان الأمر ، اذا ، أمر حرب موهومة نريد أن نصرف شبحها عن
النفول . مع أن هذا مقصد نبيل لكنه بلا شك لبس موضوع البحث
النقدي . انما موضوع البحث النقدي هو تأمل ذلك الصراع المنهجي المشار
اليه . انه الأجدر بنوفاير جهودنا للتفرغ له . وهو ، من بعض الوجوه ،
صورة لصراع أعمق ، لم يكشف عنه ، بين مفهومين مختلفين للابداع الفني ،
وان كانا ينبعان من أرض واحدة . الابداع مردود الى قوى غيبية . لكن
هذه القوى طائفة تشبى الانسان - بمصطلح الفلسفة - وتجعله أداة
لها ، عند أصحاب الالفاء . وهذه القوى خبرة تحترم الانسان في الجانب
الآخر . القوى الأولى تفتن المبدع ، وتنطفه بما تريد ، والقوى الثانية
تعيته على ما يريد ما دامت ارادته خيرا ، وهي في هذا بدعم ايمانه فعسب .
هذه القوى الثانية : الملائكة صارت أمرا مألوفاً في عالم المؤمنين ، ياتقون
بها في عالم من الاخوة (١٩٢) . ولبس هذا السبب بين المؤمنين والملائكة

(١٨٩) انظر ابن المعتز : كتاب البدع - ج . كراشكوفسكي - العراق - مكتبة
المثنى ببغداد - ط ٢ - ١٩٧٩ م - ص ٥ .

(١٩٠) انظر مثلا الفصل الذي عقده د. عبد الرزاق حمده في كتابه : سباطين
الشعراء - بعنوان : العصر الديني والشعر - ص ١٤٨ - ١٤٩ . وانظر : د. صلاح الدين
محمد عبد التواب : موقف الاسلام من الشعر - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٢ م . وللأسف
فان عبد القاهر في الدلائل قد سلك نفس المسلك ، وربما كانت ممارسته للغة السنن
عدرا له . انظر الدلائل - ص ١٢ - ٢٨ وهو أوفى دفاع عن الشعر في تراثنا القديم ،
برغم أنه مكوب بلغة فقهية لا نقدية .

(١٩١) (العاني) د. سامي مكي : الاسلام والشعر - الكويت - عالم المعرفة - يونيو
١٩٨٣ م - ص ٤٢ .

(١٩٢) انظر ما كتبه المبرد في الكامل عمن لهم سب بينهم وبين الملائكة من الممانعة
٣٧٥/٢ ، ٣٧٦ .

سوى صورة من الدعم الوجداني أو الروحي الذي تقدمه للمؤمنين . لكن هذا كله يخفى عن العيون في ظل عنايتنا بفكرة الحلال والحرام . ان الأمر في حقيقته محسوم . الشعر استمر في حياة الرسول . هذا وحده كاف لاغلاق البحث في حلته . ومراجعة واحدة لما كتبه عقل ذكى كعبد الفاهر الجرجاني في دلائل الاعجاز كافية بأن تقنعنا بغلق هذا المبحث وتوجيه عنايتنا النقدية نحو درس المفهوم الجديد للابداع الفني . فاذا فعلنا هذا كنقاد وضعنا أقدامنا على الطريق الصحيح .

لقد وردت لفظة الشعر في القرآن الكريم في ستة مواضع (١٩٣) ، في خمسة منها كانت الغاية صرف الذهن عن تصور أن الرسول شاعر . وفي الموضع السادس نجد مفهوما جديدا للابداع الفني حيث يقول سبحانه وتعالى في سورة الشعراء :

« هل أنبئكم على من تنزل الشياطين ، تنزل على كل أفك
أثيم . يلقون السمح وأكثرهم كاذبون . والشعراء يتبعهم
الغاوون . ألم تر أنهم في كل واد يهيمون . وأنهم يقولون ما لا
يعلمون . إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا
وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب
يتقلبون » (١٩٤) .

هذه الآيات البينات قد عرضت كثيرا للجزئية ، فالدارسون يبدأون النظر عادة من لفظة الشعراء ، ويهملون لفظة الشياطين قبلها . والمفسرون مشغولون بتأكيد أن الآيات رد على الكافرين فيما يزعمون من أن محمدا يأتيه بالقرآن الشياطين . لكن أحدا لم يلاحظ أن خصوبة الدلالة في الآيات يمكن أن تفود البحث وجهه أخرى . ههنا نجد فكرة الشيطان الذي لم يكن الجاهلون يستنكفون أن يعلموا صلته به تكسب دلالة الذم . هذا الذم يتجاوز على انكار للمفهوم القديم الذي سمي به مفهوم الالتقاء . ومن الجدير بالملاحظة أن الآيات قد صرحت بالفظ الالتقاء : « يلقون السمح » . وكفى ندهم في هذا السياق استثناء المؤمنين العاملين الذاكرين المصبرين إلا أن يكون تحريرا لهم من المفهوم القديم الى المفهوم الجديد ؟ ان الآيات ثرية بالدلالات ، لكن دلالتها على المفهوم الجديد للابداع الفني قد طال إهمالها . ومن الغريب أن من الباحثين من يستخدم الآيات في الدلالة على معنى غريب عنها . يستخدم للدلالة على أنه « ليس من اللازم أن تكون

(١٩٣) الأنساء - ٥ ، نس - ٦٩ ، الصافات - ٣٦ ، الطور - ٣٠ ، الحاقة - ٤١ ،

الشعراء - ٢٤ .

(١٩٤) الشعراء - آية ٢٢١ - ٢٢٧ .

التجربة الشعرية واقعية ، وليس من واجب الشاعر أن يكون صادقا » (١٩٥) هذا التوظيف للآية في استمداد دلالات عامة ينطوى على سوء فهم هائل لها . اننا لا نستطيع أن نهمل ما فيها من قدح للمفهوم القديم ونأسييس للمفهوم الملتزم الجديد .

وهناك من يعرض القضية عرضا آخر ينتهى فيه الى « أن القرآن في موقفه الصحيح من الشعر لم يعرض لهذا الفن من حيث هو فن خالص ، ولكنه عرض له بوصفه سلاحا كانت تستغله فئة ظالمة للتشكيك في نبوة الرسول - صلى الله عليه وسلم - والغرض من قيمة القرآن » (١٩٦) . سببه بهذا ما يذهب اليه البعض من أن القضية « فيما يتناول الشعراء من المعانى والأعراض وليست في الشعر ذاته : لأنه سلاح ذو حدين » (١٩٧) هذا الرأي مردود الى الموقف التقليدى للدارسين من فضيحه الاسلام والشعر ، الذى يساؤل الشعر كما يتناوله الفقهاء ، لا كما ينبغي أن نتناوله فى دراسة منهجية . فاذا التزمنا بوجهة نظر المذهب الأدبى فسوف نجد تحولا كبيرا تدل على فكره الأساس عن الثوب النفسية الموحدة للشعراء . اذند هذا التحول لترك آثاره العميقة في بنية النقد الأدبى كله . لقد حافظ المفهوم الجديد على أسطورة الطرة الكنا دماغها على نحو جديد لا يتعارض مع ، ولا يحجب عنا ، النظرية العادلة التى لا تخرج الى ما فى الغيب . وفكرة التأييد بهذا تمند بآثارها لتدورغ فكرة التوفيق بين الدين والفلسفة فى اطار جهود الفلاسفة العرب . هذه الآثار العميقة تدعونا الى التأكيد الدائم على أهمية مفهوم التأييد داخل بنية المفهوم الأولى للابداع الفنى . لقد خرج من مفهوم الالتقاء مفهوم « ثان » يتصارعه ويناقضه . لكن هذا الجدل لا يقضى فيه الثانى على الأول ، بل هو يعلقه بحجب يعاود الظهور اذا اقتضت الحاجة . وحين نجد بعد الاسلام من يرجع الى ترديد مفهوم الالتقاء فلا مفر لنا من أن نعمل على كشف الحاجة الداعية الى هذه الرجعة (*) .

٣ . مفهوم الكشف : -

بقول الشريف على بن محمد الجرجاني في كتاب التعريفات :

- (١٩٥) (طه) د . هند حسن : النظرية النقدية عند العرب - العراق - ١٩٨١ م - ص ١٩١ . ولقد عنت بدراسة ما أسمته « بالباعث الدينى » وسمثل عندها فى القرآن والحديث والمذاهب الدينية وملاحظات الصحابة . ومع جوده هذا الوجه الا أنها لم تفهم هذا الباعث بوصفه وعيا حديدا بطبيعة الابداع الفنى . انظر كتابها ص ٥٦ - ٧٩ .
- (١٩٦) (عبد الرحمن) د . ابراهيم . فضانا الشعر فى النقد العربى - القاهرة - مكتبة الشباب - ١٩٧٧ م - ٢٨٦/١ ، ٢٨٧ .
- (١٩٧) د . سامى مكى العانى : الاسلام والشعر - ص ٤٥ .
- (*) لذلك موضعه الذى سوف نأتى فى الدراسة .

« الالهام : ما يلقي في الروع بطريق الفيض ، وقيل الالهام ما وقع في القلب من علم ، وهو يدعو الى العمل من غير استدلال بالآية ، ولا نظر في حجة ، وهو ليس بحجة عند العلماء الا عند الصوفيين ، والفرق بينه وبين الاعلام أن الالهام يخص من الاعلام ؛ لأنه قد يكون بطريق الكسب ، وقد يكون بطريق التنبيه » (١٩٨) .

واضح تماما أن الجرجاني يتحدث عن مفهوم للالهام يختلف عن مفهومى الالهام والتأييد معا . انه - كما هو واضح من النص - الالهام الصوفى ، الهام النفس . والفيض يضعنا فى علاقة مباشرة مع الله ؛ لأنه هو « التجاى الحسى الذاتى الموجب لوجود الأشياء واستعداداتها فى الحضرة العلمية ، ثم العينية » (١٩٩) هذا يتضح اذا بسطنا المصطلح الصوفى وقلنا انه فاض من الالهام عن الله سبحانه لصوره فى العالم ، وحضور الذات الصوفية أمامه . وكما يتضح من نص الجرجاني فى الالهام فهو طريق للعلم بغير النهل أو العقل ، حيث لا آية ، ولا حجة . وهو طريق فردى لأنه ليس اعتادا ، بل هو الهام ناسئء عن جهد بذله الذات . ولننح كلمة الجهد ونضع محلها كلمة مجاهدة ، ومرادفاتها الصوفية مثل الرياضة ، والسياسة . والمجاهدة مجاهدة للنفس . اذا نحن أمام طريق ينكفى فيه الذات على نفسها . يتم هذا الانكفاء بالارادة الحرة المصرة النى تقسو على الذات لكى ترتقى من حال الى حال ، ومن مقام الى مقام ، وتصل مع انتقالاتها الى المعارف الالهامية . الذات ترنقى فتتكشف المعارف ، ولهذا نسميه مفهوم الكشف . يبدأ بأعمال للارادة يكون فيه الله عوناً «وتأييدا» لايمان الارادة مما يشجعها على المضى فى طريق المجاهدة . فاذا بلغت حضرة العلم كان عايتها «النلقى» فحسب . تبدأ بالتأييد وتنتهى باللقاء . هكذا يخرج مفهوم الكشف من قلب مفهومى اللقاء والتأييد كمركب جديد منهما .

ما علاقة هذا كله بالنقد الأدبى ؟ العلاقة واضحة وجلية ، لكننا لن نتنبأها الا اذا وافقنا على وجود تيار مميز فى النقد الأدبى أسماه الدكتور محمد غنيمى هلال « النقد الصوفى » (٢٠٠) ولنلق على الفكرة لمحة ضوء .

(١٩٨) الجرجاني : التعريفات - ص ٣٤ .

(١٩٩) نفسه ص ١٦٩ .

(٢٠٠) (هلال) د . محمد غنيمى : النقد الأدبى الحديث - القاهرة - دار نهضة مصر - بدون تاريخ - هامش ٤ ص ٣٤ . ونحن نأخذ هذه الاشارة الهامشية مأخذ الجد وقد صرح بها فى المتن ص ٦٣٢ .

قلنا ان الذات حين تبلع حضرة العلم تتلقى ، أو تعطى فتفبس . لكن هذا العلم المدهش لا يترجم الى ألفاظ صريحة ؛ لأن اللغة نصبت عنه . لذا يترجم الى « رموز » . ولأن الحضرة ليست حضرة علم فحسب ، بل حضرة جمال أيضا ، فان الرمز يكون « جماليا » بدوره ، أى يكون فنا . وفوق هذه الفكرة ينأسس ما نسميه مع المرحوم الدكتور محمد غنيمى هلال « النقد الصوفى » . ومن الطبيعى أن يقوم النقد الصوفى باعادة تفسير آى القرآن ، أو بعضها ، أو بعض عيون الشعر ، ليجعل منها رموزا فنية تنسج الى دلالات خارج قدرة الوسائل المعرفية المتاحة حينئذ للناس : العقل والنقل . ولأن الحقيقة التى يبلغها ليست عقلية ولا تقليدية ، فهى اذا ، قلبية كما أشار الجرجاني فى نصه . انها معرفة قلبية تسمى الذوق . ومفهوم الفن كله يتأسس فوق فكرة الذوق هذه ولنلمس هذه الفكرة فى نظرية الروح عند الصوفية .

الروح عندهم على خمس مراتب : الحساس ، الخيالى ، العقلى ، الفكرى ، الروح القدس النبوى الذى يختص به الأنبياء وبعض الأولياء ، وفيه نجات المعارف الربانية . فلا يبعد اذا أن يكون وراء العقل طور آخر يظهر فيه من العجائب ما لا يظهر للعقل . يقول الغزالي : —

« وان أردت مثالا مما نشاهده من جمة خواص بعض البشر فانظر الى ذوق الشعر كيف يختص به قوم من الناس وهو نوع احساس وادراك ، ويحرم عنه بعضهم حتى لا تتميز عندهم الألحان الموزونة من المزخرفة . وانظر كيف عظمت قوة الذوق فى طائفة حتى استخرجوا بها الموسيقى والأغاني والأوتار وصنوف المستنانات التى منها المحزن ومنها المطرب ومنها المنوم ومنها المضحك ومنها المجنن ومنها القاتل ، ومنها الموجب للنفس . وانما تقوى هذه الآثار فيمن له أصل الذوق . وأما العاقل عن خاصية الذوق فيشارك فى سماع الصوت وتضعف فيه هذه الآثار ، وهو يتعجب من صاحب الوجد والغشى . ولو اجتمع العقلاء كلهم من أرباب الذوق على تفهيمه معنى الذوق لم يقدروا عليه . فهذا مثال فى أمر خسيس لكنه قريب الى فهمك . فقس به الذوق الخاص النبوى واحتكم أن تصير من أهل الذوق بشئ من ذلك الروح : فان الأولياء منه حظا وافرا » (٢٠١) .

(٢٠١) (العرالى) أبو حامد . مشكاة الأنوار — بح . د . أبو العلاء عميقى — القاهرة —
الدار القومية للطباعة والنشر — ١٩٦٤ م — ص ٧٨ .

واضح ، اذا ، أن الابداع الفنى ذوق مقيس على الذوق النبوى •
ذلك القياس ظاهر • صحيح أن الابداع الفنى نوع احساس وادراك ، وهذا
ما يجعله أمرا خسييسا ، لكنه يصدر فى الأصل عن ذوق وهو ما يجعله
فادرا على أن يصير رموزا دالة على الذوق النبوى الذى لا يحده العقل •

ومع أن الغزالى يشير الى فنين : الشعر والموسيقى ، فان أهل الذوق
لم يعملوا على اخراج نظريتهم النقدية الا فى اطار الشعر • لم نجد فى
مصادرنا اشارة الى أنهم قد مارسوا فكرتهم النقدية فى فن الموسيقى ، لو
فعلوا لأنوا — بلا شك — بنجربة موسيقية منفردة فى تاريخ الفنون •

على أية حال فان الغزالى يعرف الالهام فى موضع ثان فيقول انه
« ينببه النفس الكلية للنفس الجزئية الانسانية على قدر صفائها وقبولها
وفوه استعدادها » (٢٠٢) • وهذا هو العلم الذى « يحصل لا بطريق
الاكتساب وحيلة الدليل » (٢٠٣) وفكرة الصفاء ههنا تعود بنا الى الروح
القدس النبوى الذى يختص به الانبياء وبعض الأولياء والذى يتصف
بالصفاء • ولنقل صراحة ان مفهوم الالهام عند الصوفية يتأسس على
فكرة النبوة • ولنقرأ ابن عربى :

« ... فان أورد الملك على النبى عليه السلام بحكم أو بعلم
مخبرى وان كان الكل من قبيل الخير ، ولقى تلك الصورة
الروح الانسانى ، وتلاقى هذا بالاصفاء وذلك باللقاء ، وهما
نوران ، احتد المزاج واشتعل ، وتفتت الحرارة الغريزية
المزاجية فى النورين ، وزادت كميتها فتغير وجه الشخص
لذلك ، وهو المعبر عنه بالتحال وهو أشد ما يكون ، وتصعد
الرطوبات البدنية بخارات الى سطح كرة البدن لاستيلاء
الحرارة فيكون من ذلك العرق الذى يطرأ على أصحاب هذه
الأحوال للانضغاط الذى يحصل بين الطبائع من التقاء
الروحين ، والقوة الهوائية الحار الخارج من البدن بالرطوبات
تفهم المسام فلا يتخلله الهواء البارد من خارج •

« فاذا سرى عن النبى وعن صاحب الحال ، وانصرف الملك من
النبى والرقبة الروحانية من الولى ، سكن المزاج وانفشت تلك
الحرارة وانفتحت المسام وقبل الجسم الهواء البارد من خارج

(٢٠٢) الرسالة اللدنية ص ١١٦ نقلا عن (زمزوق) د • محمود حمدي : تمهيد
للفلسفة — القاهرة — الأنجلو المصرية — ١٩٧٩ م — ص ١٦٢ •
(٢٠٣) الاحياء ١٣/٣ نقلا عن المصدر السابق ص ١٦٣ •

فتخلل الجسم فيبرد المزاج فيزيد في كمية البرودة وتستولى على الحرارة وتضعفها ، فذلك هو البرد الذي يجده صاحب الحال ، ولهذا تأخذ القشعريرة فيزداد عليه الشياخ ليستثنى ، ثم بعد ذلك يشعر بما حصل له في تلك البشري ان كان وليا ، أو في الوحي ان كان نبيا . . . ولتلك الحرارة التي توجد عند الالتقاء كان رسول الله - صلى الله عليه وسلم - يقول عند افتتاح قل صلاة وفي أكثر الأحوال : اللهم اغسلني بالثلج والماء البارد والبرد ، فهذه ثلاثة كلها بوارد لتناول بها حرارة الرحي فانه محرق ، ولولا القوة التي تحصل للقلب من هذا البرد هلك » (٢٠٤) .

مدار هذا النص الطويل كله على قياس حال الصوفي على حال النبي . هذا واضح تماما في النص . اننا نكاد نذكر الأحاديث التي وردت تصف حال الرسول عند تلقى الوحي وصباحته : زملوني زملوني (٢٠٥) . وهناك أمر ثان نريد أن نشير اليه على الخصوص ، وهو ظهور مفهوم الالتقاء والاصفاء في هذا النص . وهو ظهور يرجع الى أن الصنابة - فيما يبدو - قد تصدروا الرحي النبوي من خلال مفهوم الالتقاء لا التأييد ، وجعلوه خاصا بالنبوة . فجاء مفهوم الكشف ليعيده الى فكرة الإلهام ويؤسس عليه مفهومه الأولى للابداع الفني . « قال الطيبي : لعل نزول القرآن على النبي صلى الله عليه وسلم أن يتلقفه الملك من الله تعالى تلقفا روحانيا ، أو يحفظه من اللوح المحفوظ ، فنزل له الى الرسول ويلقيه عليه . » (٢٠٦) والرسول نفسه قد قال : « ان روح القدس نفث في روعي » (٢٠٧) فاستبقى هذا كله مفهوم الالتقاء حاضرا في الازدهان خاصا بالنبوة . أما عن ادخال « الله » عز وجل كقوة غيبية ملهمة في فكرة الكشف فان الرسول نفسه قد قال ما يمكن أن ترجع اليه فيها حين قال « ان الله مؤيد حسانا ما نافع عن نبيه . . . » (٢٠٨) .

نحن ، اذا ، أمام مفهوم الكشف مفهومًا كاملا ناضجا في صياغة صوفية . وان كنا نجد له صياغة أخرى عند الفلاسفة . طريق الفلاسفة ،

(٢٠٤) نعلا عن (نصر) د . عاطف حودة : الخيال : مفهوماته ووظائفه القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط ١ - ١٩٨٤ م - ص ١٠٤ ، ١٠٥ .

(٢٠٥) راجع الأحاديث التي تصف نزول الوحي في صحيح مسلم - شرح النووي - تج . عبد الله أحمد زينة - م ١ - ص ٣٧٧ - ٣٧٩ .

(٢٠٦) السيوطي : الاتقان في علوم القرآن - ١/٤٤ .

(٢٠٧) المراد : الكامل - ٣/٣٧٥ .

(٢٠٨) المصدر السابق والصفحة .

كما يمثله ابن سينا ، هو طريق العقل • في رساله « حى بن يقظان »
 صور ابن سينا القوى العاقلة بأبناء الله والدمهم (٢٠٩) • معنى هذا أن
 العقل يستطيع الوصول الى الحقيقة المطلقة - أو العقل الفعال بالمصطلح
 السينيوى - معتمدا على منهجه الخاص وحده • هذه النزعة العقلية لا تنكر
 الالهام كظاهرة انسانية ، لكنها سوف تصوغه على نحو عقلى كذلك •
 يقول ابن سينا : -

« وليس أحد من الناس لا نصيب له من أمر الرؤيا ومن حال
 الادراكات التى تكون فى اليقظة ، فإن الخواطر التى تقع دفعة
 فى النفس انما يكون سببها اتصالات ما ، لا يشعر بها ولا بما
 يتصل بها قبلها ولا بعدها ، فتنتقل النفس منها الى شىء آخر
 غير ما كان عليه مجراها • وقد يكون ذلك من كل جنس ،
 فيكون من المقولات ، ويكون من الانذارات ، ويكون شعرا ،
 ويكون غير ذلك بحسب الاستعدادات والمادة والتخلق • وهذه
 المشوارات تكون لأسباب ، تعين للنفس مسابقة فى آتش الإلهى ،
 وتكون كالتلويحات المستنبية التى لا تثقرو فتذكر الا أن تبادر
 اليها النفس بالضميمة الذاتية ، ويكون أكثر ما تفعله أن تشغل
 التذليل بجنس غير مناسب لما كان فيه • » (٢١٠) •

واضح أن ما يريده ابن سينا من الرؤيا والخواطر التى تقع دفعة
 فى النفس ، انما هو الالهام • وهو يردده الى « اتصالات ما » • ينطوى
 ذلك على اشارة الى فكرة الغزالي عن تنبيه النفس الكلية للنفس الجزئية ،
 الا أن هذا النص لا يصرح بذلك • المهم أن هذا الالهام لا يثقرو ، ولا يصبح
 موضوعا للذاكرة ، الا اذا أخذته النفس بما يسميه « الضبط الفاضل » •
 هذا الضبط الفاضل عمل عقلى تماما • انه يذكرنا بفكرة أفلاطون عن
 الدوكسا الصائبة (الباطن الصائب) الذى يصير معرفة حقة عندما يتنبيه
 للعقل • لكن العقل الذى يريده أفلاطون هو العقل الفلسفى ، أما « الضبط
 الفاضل » فهو ينسب الى النفس العامة ، أو العقل العام ، المتاح لجميع
 الناس •

(٢٠٩) (ابن سينا) : حى بن يقظان - ضمن كتاب حى بن يقظان لابن سينا وابن
 طفيل والسهرورى - تج • أحمد أمين - القاهرة - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٦٦ م -
 ص ٤٩ •

(٢١٠) (الروبى) د • ألفت كمال : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى
 حى ابن رشد - بيروت - دار السوبر - ط ١ - ١٩٨٣ - ص ٦٤ - نقلا عن النفس
 لابن سينا ص ١٥٥ •

التشعر ، وسط هذا كله ، هو الهام أو رؤيا ، تعرضت للضبط .
والطابع الابداعي أو الالهامي المفاجيء يظهر في نص ابن سينا حيث يشير
الى انتقال النفس الى شيء آخر غير ما كان عليه هجرها ، أو حيث يسير الى
مسغلة الخيال بجس غير مناسب لما كان فيه . لكن هذا البزوغ المفاجيء
لا يسفر عن شيء ما لم تظهر فكرة الضبط . هنا يبتعد الالهام عند الفلاسفة
عن الهام الصوفي الذي يؤكد على لا معفولة الحقيقة وانفلاتها من الضبط
العقلي .

الآن نأبى ان نسأل بعض الأسئلة : أولها : ما الفارق بين مفهوم
التشف والالهام الأفلاطوني ؟ الجواب على ذلك قد استوعبنا سمعه الأول
في اشارتنا الآتفة الى مفارقة المفهوم الفلسفي الاسلامي ، كما هو عند
ابن سينا ، للمفهوم الأفلاطوني . أما المفهوم الصوفي فان الفارق بينه
وبين المفهوم الأفلاطوني واضح . الصوفيون لم يعتمدوا تماما على القول
بوجود عالم للمثل مفارق للعالم المحسوس كما يقول أفلاطون . صحيح أن
الغزالي يقرر أن النور الحق هو الله تعالى ، وأن اسم النور لغيره مجاز
محض لا حقيقة له (٢١١) . وصحيح أن ذلك يعنى أن العالم الذي نعبر
فيه هو عالم المجاز ، وأن عالم العلو هو عالم الحقيقة الأصلية ، وهو عين
ما يراه الأفلاطون ، لكن الغزالي بهذا يقرر المبدأ الاشرافي ثم ينفصل عن
أفلاطون فيما بعد ذلك . يجب ألا نضيق بالالاحاح على التمييز بين
المفاهيم ، فالمفاهيم لا تتضح بالاشارة الى التشابه الغامضة التي تصل
بينها ، بل تتضح بإبراز التمايزات الحقة بينها .

والسؤال الثاني : ما علاقة المفهوم الأولي للابداع الفني بالالهام
الرومانسيكي ؟ الجواب على ذلك هو أن الالهام الرومانسيكي هو اعمال للعاطفة
فحسب ، أما المفهوم الأولي فهو يهيب في تكوينه وتكوينه بالأسطورة والدين
والنصوف والفلسفة جميعا . صحيح أن الرومانسيكين قد أهابوا بالدين
والنصوف والفلسفة والادب ، لكنهم لم يهبوا بالأسطورة . معهم من هذا
أنهم اتخذوا من الأديان موقفا يرفضها في صورها المعروفة في الكنائس
ودور العبادة ، وطالبوا بديانة القلب كديانة عامة لجميع الناس (٢١٢) .
ولا بعدوا استخدامهم لها ، كما في فاوست لجوته ، أن يكون اغرابا في
الخيال ، وتوظيفا أدبيا لفكرة خالصة لا يراد منها أن تؤسس ايمانا
بأسطورة .

(٢١١) الغزالي : مشكاة الأنوار - مصدر سابق - ص ٤١ ،

(٢١٢) راجع (هلال) د . محمد عيسى . الرومانسيكية - القاهرة - بهضة مصر -
بدون تاريخ - الفصل الثاني من الباب الثالث ص ١١٥ - ١٣٢ عن الدين عند الرومانسيكين .

ان الرومانتيكية تكاد تكون النزعة التي جعلت من العاطفة المقولة الأساسية في تفسير الوجود (٢١٣) لا نجادل كثيرا في أن الرومانتيكية قد أحيت التراث الأفلاطوني ، وفي أنها قد حافظت على كثير من الأفكار والاصطلاحات القديمة داخل بنيتها ، لكن ما يستحق كثيرا من الجدل ، هو النصور الخاطيء الذي يفترض أن الرومانتيكية لم تتجاوز النراب الأفلاطوني بعد هذا . لقد أحيت وأدخلت عليه ، أو أبرزت فيه ، مفهوم العاطفة فاكترسبت ذات الألفاظ القديمة دلالات جديدة في السياق الذي يعاد عرضها فيها . لنضرب مثلا . يتحدث أفلاطون عن المثل متصورا أن المثل ، أو الشكل ، أو صورة الأشياء قبل خلقها ، هي أفكار موضوعية مجردة من قبيل الكليات ، لها وجود ذاتي مستقل في عالم المثل . أما كارل جوستاف كاروس ، ومثله مائتر الرومانتيكيين ، فانه يرى المثال بوصفه مبدأ الحياة في الموجودات ، وهو أساس نموها وحركتها وتطورها ، وهو ما نعبر عنه بالروح ، ولها وجود مستقل في الطبيعة ، وهي وحدها الحية (٢١٤) . وقد يبدو الفارق ضئيلا ، أو لا فارق هناك ، لكن النظرة المدققة يمكنها أن تلاحظ أن الصياغة الرومانتيكية تعمل على فتح ثغرة لفكرة العاطفة لتصبغ المفاهيم بصبغتها . يؤكد هذا أن فكرة الروح تقود عندهم الى فكرة الحلم ، النى تقود بدورها الى فكرة اللانصور ، التى يمكن أن نسميها مع المرحوم الدكتور محمد غنيمى هلال ، ما فوق الشعور (٢١٥) الذى هو بدوره الشعور حين يخترق الغيب ويستمد الالهام منه . ان الرومانتيكية تفهم الالهام على أنه تعالى الشعور .

أما فى الالهام العربى فان الشعور لا يبرز الا عند المتصوفة . ولقد اهتم المرحوم غنيمى هلال بمعرفة « مواطن التلاقى » بين أدب الرومانتيكيين والأدب الصوفى . وأرجع هذا التلاقى الى عوامل ثلاثة :

أ - تشابه الظروف الاجتماعية .

ب - الاشتراك فى الأسس الفلسفية من تقديم العاطفة على العقل .

ج - تأثرهما كليهما بأفلاطون (٢١٦) .

واذا أهملنا فكرة التلاقى قليلا ، على أهميتها فى كل منهج مقارن ، وتوجهنا الى ملاحظة التمايز بين الأفكار ، فسوف نجد التمايز واضحا فى

(٢١٣) من تأكيد الطابع العاطفى للرومانتيكية راجع المصدر السابق - مواضع متفرقة - منها ص ٥ ، ٢٨ ، ٣٤ ، ١١٧ .
(٢١٤) المصدر السابق ص ٧٤ ، ٧٥ .
(٢١٥) المصدر السابق ص ٩١ .
(٢١٦) نفسه ص ١٩٤ .

الطريق الذي يحقق فيه كلاهما الإلهام من حيث هو نعال للشعور . الطريق الرومانسيكي للإلهام هو طريق الخيال ، أما الطريق العربي فهو طريق المجاهدة والرياضات النفسية . قد يقال انه فارس في الوسيلة لا النهاية . وانه لهذا غير هام ، لكنه في الواقع شديد الأهمية . انه يصنع المفاهيم كلها بصيغته .

ان الفكرة لا تتحدد الا في سياق . والفكرة الجديدة تُلغى فوراً بطلها على جميع الأفكار القديمة في السياق فتكسبها دلالة جديدة . في ضوء هذا المبدأ يصبح البحث عن نمايزات المفاهيم بحثاً جاداً عن جده الأفكار .

والسؤال الثالث الذي يطرحه هو : ماذا عن أفلوطين ؟ الجواب على ذلك هو أن أفلوطين ، قد واصل طريق أفلاطون مدخلاً عليه مبدأ الفيض والشوق : « فان استقصاء الفحص والنظر يفيد المعرفة الثابتة بأن جميع الفاعلين الكامنين يفعلون بسبب الشوق الطبيعي السرمدي ، وأن ذلك الشوق والمطلب له ثابته » (٢١٧) هي عمالة المال : الله .

وينعكس هذا على مفهوم الابداع عند أفلوطين « ... لأنه انما أبداع المبدع الأول العقل بلا روية وفكر ، بل بنوع آخر من الابداع ، وذلك أنه أبداعه بأنه نور . فمادام ذلك النور مطلاً عليه فانه يبقى ويدوم ولا يفنى . والنور الأول الذي هو أن فقط دائم لم يزل ولا يزال » (٢١٨) الابداع اذا يتم على نحو قسري « لبس بين ابداعه الشيء واتمامه فرق ولا فصل البنة » (٢١٩) .

وفكرة النور في صياغتها الأفلاطونية المحدثه ، أو الصوفية ، نجرد المثل الأفلاطونية من طابعها العقلي الموضوعي ، لكنها في نفس الوقت لا تتساوى مع المفهوم الرومانتيكي الذي أكد على الخيال ، ونظرت اليه الافلوطينية نظرتها الى « توهم » غير صادق أو جالب للمحقق . فاذا وقفنا بين أفلوطين والمفهوم الصوفي العربي وجدنا الأول يبرز الفكرة الفلسفية الخاصة بالفيض والشوق والاشراق فحسب ، أما الثاني فان النسق الهائل والمنظم من المجاهدات والرياضات قد ألقت بظلمتها على الفكرة فغدت شيئاً كدرجات السلم ينتهي الى المعرفة الذوقية . أما عن المفهوم الفلسفي العربي للإلهام كما رأيناه عند ابن سينا فان المساحة التي حافظ عليها ليقف فيها على أرض واحدة مع أرسطو ، قد ألقت بظلمتها على الفكرة وخففت طابعها الاشراقي .

(٢١٧) أفلوطين : أثولوجيا - ضمن كتاب أفلوطين عند العرب - نج - د - عبد الرحمن

بدوي - الكويت - ط ٣ - ١٩٧ م - ص ٤ من الأثولوجيا -

(٢١٨) أثولوجيا - ص ١١٩ .

(٢١٩) راجع المصدر السابق من أثولوجيا ص ٦٥ - ٧٤ . والبارزة مبرجوتة ص ٥٢ .

تفسيرات الأدب العربي

شغل الباحثون أنفسهم بالمؤلفات النقدية القديمة ، ولم يولوا الخطاب الأولى عنايتهم ، حتى ان بعضهم يناول « انتاج الشعر » (٢٢٠) دون أن يتيسر الى شياطين الشعراء ، أو الى أى ملامح غيبى ، أية اشارة عابرة . وحين يتعرضون لها بالاهتمام تتناقض توجهاتهم البحثية ، فيلجأ بعضهم الى استخدام معطيات علم النفس التكاملى ليبرهن على أن فكرة الالهام تقع فى أخطاء علمية ضخمة (٢٢١) ، بينما يرى البعض - فى الطريف البابل - أن الشعراء القدماء كانوا موفقين فى دعواهم أن لهم شياطين .

النسب تحليقا بالخيال (٢٢٢) . والكثرة الكاثرة من الباحثين تكتفى فى معالجة هذه الفكرة بالتعليق الموجز الخاطف ، الذى قد يتوسل فيه الباحث بفهم ظاهراتى غامض لفكرة الالهام ، (٢٢٣) أو بفهم اجتماعى مادي ، (٢٢٤) أو بفكرة فيكو عن تطور الفكر الانسانى من الآلهة الى الابطال الى الانسان ، (٢٢٥) أو بفكرة تأثر الشعر باتصاله بالسحر ، (٢٢٦) أو بفكرة الالهام كما هى عند الغربيين يسقطها اسقاطا على الفكرة

-
- (٢٢٠) د . أحمد أحمد بدوى : أسس النقد الأدبى عند العرب - دار نهضة مصر - ١٩٧٧ م - ص ٤٩ .
- (٢٢١) د . على عبد المعطى : محاضرات فى مشكلة الابداع الفنى : رؤية جديدة - الاسكندرية - دار المعرفة الجامعية - ١٩٨٤ م - ص ١٥٣ - ١٦٥ ، ٢٢٢ وما بعدها .
- وقارن بسوييف : الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة - ص ١٩٠ - ١٩٩ ليطهر تأثره خطى سوييف فى علم النفس التكاملى وفى معالجة مشكلة الالهام .
- (٢٢٢) د . أحمد الحوفى : شياطين الشعراء - مقال بمجلة مجمع اللغة العربية - ج ٣٩ - ١٩٧٧ م - ص ٢٦ .
- (٢٢٣) د . زكريا ابراهيم : مشكلة الفن - ص ١٤٦ .
- (٢٢٤) د . أحمد كمال زكى : دراسات فى النقد الأدبى - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٠ م - ص ١٢٠ .
- (٢٢٥) د . محمد مندور : فن الشعر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥ م - ص ٥٣ .
- (٢٢٦) د . زغلول سلام : النقد الأدبى الحديث - الاسكندرية - ١٩٨١ م - ص ٦١ ، د . محمد طاهر درويش : فى النقد الأدبى - عند العرب - القاهرة - مكتبة الشهاب - بدون تاريخ - ص ٢٥٢ .

العربية (٢٢٧) ، أو بفكرة نفسية هي الاشعور (٢٢٨) . وهذه التعليقات
الخاطئة لا تغطي الفكرة حقها من الاهتمام ، ونطمس فيها تمايزات المفاهيم
المختلفة ، مع وقوعها في عيب الاسقاط واضحا .

وبعض الباحثين يصورون - منابحين في ذلك جرونيباوم - أن القول
بمصدر الشعر الى قوى خارجية قد اختفى بعد الاسلام لاصطدامه بأسباب
عقائدية (٢٢٩) . هذه الفكرة غير صحيحة نناقض ما نلمسه من استمرار
القول بفكرة شياطين الشعراء بعد الاسلام ، وامتداد الفكرة ونسبها في
مسارب فلسفية وصوفية . والواقع أن الشعراء الذين ينسب اليهم
مصادرنا قوى غيبية يبلغون خمسة عشر شاعرا ، منهم عشرة اسلاميون لم
يشهدوا شيئا من الجاهلية . ومن الطريف أن نقابل هذه النظرية بنظرية
أخرى ذهب فيها الدكتور طه حسين الى أن القول بالجن الموحية منحول
كله في الاسلام لأغراض تتعلق بخدمة الدين ، وارضاء حاجات العامة
الذين يريدون المعجزة في كل شيء (٢٣٠) . ويبدو - عند طه حسين - أن
القصاص والرواة قرأوا سورة « الجن » فطفقوا ينطقون الجن بضروب من
الشعر والسجع تصديقا أو تحقيقا لما وجدوه في السورة . ولأغراض
سياسية أنطقوا الجن شعرا يعترفون فيه بأنهم قتلة سعد بن معاذ ،
وينحلونهم شعرا آخر في رثاء عمر . وبلغ بهم الاقتناع أن يسخروا من
الناس حين يضربون بعض هذا الشعر الى السماخ بن ضرار (٢٣١) . وعلى
جودة هذا الرأي فانه يتعارض مع المبدأ الذي أخذ به الدكتور طه حسين
نفسه ، والذي يقضى بأن القرآن مرآة الحياة الجاهلية ، وعليه فان ما جاء
به سورة الجن حاسم في أن ظاهرة شياطين الشعراء ذات أصول جاهلية ،
خاصة اذا أضفنا اليها سورة « الشعراء » .

صورة النقد في الخطاب الأولى القديم صورة مهتزة اذا طلبناها من
الباحثين المحدثين . ولم تختص بدراستنا الا دراسة واحدة توصلت

-
- (٢٢٧) د. محمود الحسيني المرسى : مفهوم الشعر في النقد العربي - حتى نهاية القرن
الخامس الهجري - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٣ م - ص ١٢٤ .
- (٢٢٨) يوسف مراد والمذهب الكامل - ص ٢٨٥ ، رينيه ويلك وأوستن وارين :
نظرية الأدب - ت . محيي الدين صبحي - القاهرة - ص ١٠١ - ١٠٢ .
- (٢٢٩) د. زغلول سلام : النقد الأدبي الحديث - ص ٦٣ ، د. عبد الفتاح عثمان :
نظرية الشعر في النقد العربي - ص ٥٦ ، جرونيباوم : دراسات في الأدب العربي - ت :
احسان عباس وآخرين - بيروت - مكتبة الحياة - ص ٤٤ .
- (٢٣٠) د. طه حسين : في الأدب الجاهلي - القاهرة - دار المعارف - ط ١٢ -
ص ١٣٤ .
- (٢٣١) المصدر السابق - ص ١٣٥ ، ٢٠٩ حيث يتشكك في هيد شيطان عبيد ،
وفى عبيد نفسه .

بالمنهج النفسى ، وهى دراسة الدكتور عبد الرازق حميدة . هذه الدراسة على أهميتها لم تمتلك المنهج الفعال ، فهى تحول على ثنائية الفطرة والاكتساب (٢٣٢) ، ولا يغير فى الأمر شيئا أن يعبر عن نفس الثنائية بالفاظ محدثة مثل الشعور واللاشعور (٢٣٣) ، أو مثل الدوافع (الغرائز والميول الفطرية العامة) والاستعدادات (الاكتساب) (٢٣٤) . ولم يفلح فى أن يطرح فهما جديدا للفطرة بما استقاه عن التحليليين : فرويد ويونج وادلر ، خاصا بالغريزة ، أو بإيراده قائمة ماكدوجال للغرائز ، وهى قائمة طويلة ان لم تعالج بحذر تشجع على افتراض غريزة جديدة وراء كل ظاهرة جديدة . ولم تستطع الدراسة أن تضيف كثيرا ، بل ظلت تنحدر فى مدار دراسة حامد عبد القادر عن « علم النفس الأدبى » . وإذا قسنا ثنائية الفطرة / الاكتساب على ثنائية الطبع / الصنعة ، فى الخطاب القديم ، نكتشف أن الأساس النظرى للدراسة مازال – منهجيا – بدور فى فلك المنهج القديم بغير اضافة . وبالتالي فان الدراسة لم تستطع فى مقام التطبيق أن تكشف جوانب الظاهرة ، فأغراض الشعر الأموى فى ضوء علم النفس هى الدوافع الطبيعية (الغرائز) (٢٣٥) والكهانة ميل غريزى لمعرفة المستقبل والغيب (٢٣٦) وشياطين الشعراء تعبير عن مميزات الشعر التى تهول القدماء (٢٣٧) . هذا تفسير غريزى ، بل انه فى تفسير القول بشياطين الشعراء يضع تفسيراً قريباً لا حاجة الى منهج نفسى للتوصل اليه . ومن هنا فاننا مضطرون الى اعادة بناء تصوراتنا لهذا الضرب من الخطاب الأسطورى ، باحثين لأجل هذا عن التفسيرات الممكنة .

أما عن التجريبيين فىرى منهم جون ديوى أن الطقوس الدينية وسائل مباشرة لرفع قيمة الخبرة الانسانية (٢٣٨) . كذلك يرى أصحاب المنهج الوظيفى مثل مالىنوفسكى وظيفية الدين فى تثبيت السلوك الاجتماعى المتعارف عليه ، ووظيفة السحر معاونة الانسان على اجتياز المواقف الخطيرة (٢٣٩) .

-
- (٢٣٢) د. حميدة : شياطين الشعراء – ص ١١ – ١٨ .
 (٢٣٣) المصدر السابق – ص ٢٢ وما بعدها ، ٢٥ وما بعدها .
 (٢٣٤) نفسه – ص ١٢ .
 (٢٣٥) نفسه ص ١٨٢ – ١٨٥ .
 (٢٣٦) نفسه ص ٧٢ .
 (٢٣٧) نفسه ص ٨٥ ، ٨٦ والظر فى نفس الفكرة د. عبد المنعم اسماعيل : نظرية الادب ومناخ السحت الأدبى – القاهرة – ١٩٧٧ م – ١/١٣٦ .
 (٢٣٨) ديوى : الفن خبرة – ص ٥٣ .
 (٢٣٩) د. نبيلة ابراهيم : الدراسات الشعبية – ص ١٩١ .

أما التحليليون فيرى منهم يونج الأسطورة رجوعا الى الأنماط الاولى
الموروثة في اللاشعور الجمعي . أما فرويد فيرجع في تفسير التابو الى
فكرة الازدواجية العاطفية التي تروغ الى الأساس الجنسي في العصاب
القهرى (٢٤٠) . كما يرى في الأرواح والجنان إسقاطات للانفعالات
الداخلية (٢٤١) .

هذه الجوانب المحدودة من الظاهرة من الممكن توسيعها وتعميقها
بالرجوع الى علاقة الانسان بالعالم كأساس للتفسير . في هذا الصدد
نشير الى نظرية ارنست فيشر وجارودى في الفن والسحر . وخلاصتها أن
الفن « أداة سحرية للسيطرة على دنيا واقعية لكنها لاتزال مجهولة » (٢٤٢) .
والفن والسحر مرتبطان بالعمل ، فالانسان يواحه الطبيعة بالعمل الذي
ينوقف على اكتشاف الأدوات ، ويحاول بالسحر أن يخدعها « دون حاجة
الى الجهد الذي يتطلبه العمل » (٢٤٣) . والفن مرتبط في كل مرحلة
بالعمل والأسطورة ، حيث العمل هو القدرات الحقيقية للانسان .
والأسطورة هي التعبير الملموس والمجسد عن وعيه (٢٤٤) . أو لنقل مع
جارودى : « ان خلق الأسطورة عمل انساني أصيل ، هدفه تجاوز الطبيعة
والنكتشات العرضية التي تسيطر بها على الطبيعة . ومهمة الفن الأصابع
هي خلق الأسطورة » (٢٤٥) . الأسطورة بهذا شيء أكبر من محاولة تفسير
الظاهرة الحسنة للطبيعة . كما ترى السيكلوجية التقليدية عند تايلور
وفريزر (٢٤٦) . وهي - كما يقول الوجوديون - محاولة أولى يتلمس فيها
الانسان الطريق نحو العنود على هوية Identity (٢٤٧) .

ومن المفيد أن نقابل بين منهج كاسير في دراسة الأسطورة ومنهج
لبنر سترابوس . يرى كاسير أن هناك أنماطا مختلفة للتفكير . هناك
التفكير المنطقي discursive الذي ينتقل من المقدمة الى النتيجة .
وهناك التفكير الديني الأسطوري الحدسي المباشر (٢٤٨) . أما سترابوس
فيؤمن بوحدة العقل البشري لذا يرى في الأسطورة تفكرا منطقياً على

(٢٤٠) فرويد : الطوطم والتابو - ص ٥٨ .

(٢٤١) المصدر السابق ص ١١٥ .

(٢٤٢) ارنست فيشر : ضرورة الفن - ب . أسعد حليم - الهيئة المصرية العامة للكتاب

- ١٩٨٦ م - ص ١٦ .

(٢٤٣) المصدر السابق - ص ٤٤ .

(٢٤٤) جارودى : واقعية بلا ضفاف - ص ٢٣١ .

(٢٤٥) المصدر السابق ص ٤٧ .

(٢٤٦) هربرت ريد : الفن والمجتمع - ص ٤٧ - ٤٨ .

(٢٤٧) ماكورى : الوجودية - ص ٤٥ .

(٢٤٨) Ernst Cassirer, Language & Myth trans by, Susanne K. Langer, New York, Dover Publications Inc. 1953, p. 32.

مستوى المحسوس في لغة رمزية تمثل نظاما متسقا من المتقابلات ، فيه ضرب من الموضوعية (٢٤٩) . ويرى شتراوس - في نفس الوقت - أن هذا النمط الواحد للعقل أو المعرفة يعمل وفقا لقواعد تحول مختلفة في حالتى المنطق والأسطورة (٢٥٠) . ومن هنا نستطيع أن ننتفع بالمنهجين في منهج أنسمل يرى في الأسطورة خطابا متبادلا بين الانسان والعالم له بيبته وأنماطه المعرفية ، وآلياته ، ومفاهيمه ، وبدائله .

ويرى كاسيرر أن أنماط التفكير نفى بنا الى أشكال رمزية ، يعمل العقل من خلالها ، وبفضل نيابتها . فالأسطورة ، والفن ، واللغة ، والعلم ، رموز . بمعنى أنها قوى forces يسمح كل منها ، ويوجه عالمه الخاص . والأشكال الرمزية ليست محاكيات للطبيعة ، بل أعضاء organs الواقع ؛ لأنه بفضل نيابتها agency عنه ، يصبح كل ما هو واقعي موضوعا للإدراك العقلي ، ومرئيا (٢٥١) . وطبقا لأوسنر فان التفكير الدينى قد مر بثلاث مراحل : أولاها مرحلة الآلهة اللحظية حين يتخيل البدائي الغارق في انفعالاته أن السوء الذى يواجهه اله يزول بزوال لحظة المواجهة . وثانيتهما مرحلة الآلهة الخاصة حين يتكرر الظهور فيحظى الاله بالاستقرار . وثالثتهما مرحلة الآلهة العامة حين يكتسب الوجود الأسطورى المستمر للشكل الرمضى طابع الثبات والتحدد فيرتفع الى مستوى « المطلق » و « المستقل » (٢٥٢) .

ولما كان الشعر هو اللغة الأم للانسانية (٢٥٣) ، فان الفن هو الشكل الرمضى الأول الذى نشأت عنه جميع الأشكال الرمزية الأخرى ، الا أن اللغة سوف تنول عنه النياابة عن جميع الأشكال فى حياة العقل . واللغة برؤدى هذه السبابة عن داريق المساهمين الثائرية ، التى يشهدى بالانصوبة والاملاء المعروفين عن الخبرة المباشرة . ومن ثم يأتى الفن من جديد لعمد اللغة القوة المبدعة الأصلية للكلمة ، ويحدثها فى نوع من التناسخ الدائم palingensis ، أو من إعادة الخلق regeneration (٢٥٤) .

فالأسطورة - استخلاصا من هذا كله - خطاب ابداعى يمارس الانسان من خلاله علاقاته المعقدة بالعالم ، بالطبيعة ، بالعمل ، بوعمه الخاص .

(٢٤٩) د. زكريا ابراهيم : مشكلة النبوة - ص ٨٨ ، د. فؤاد زكريا : الجدور الفلسفة للناتية - ص ٢٠ .

(٢٥٠) مشكلة السنة - ص ١٠٣ .

Ibid., p. 3.

(٢٥١) .

(٢٥٢) عرئس كاسيرر هذه المراحل فى الفصل التالى من كتابه « اللغة والأسطورة »

Ibid., p. 34-5.

(٢٥٣) .

Ibid., p. 88.

(٢٥٤)

- ٤ -

تفسير المفهوم

١ - لقد نشأت الأسطورة العربية ، كما نشأت كل أساطير العالم ، وكما نشأت كل الظواهر الكبرى في الوجود الانساني ، كمحاولة لاعادة صياغة العلاقة التي تربط الانسان بالعالم . ولقد تأثرت هذه العلاقة دائما بوعي الانسان بنفسه ، وبوعيه بالطبيعة ، وبوعيه النوعي بقيام المجمع الانساني . وكان الوعي دائم التطور مع تطور علاقات الانسان بالعالم المادي حوله .

نشأت الأسطورة في عالم كان الوجود الانساني منفتحاً عليه تماماً قبل أن يبرز له هويته المحددة . كان الانسان جزءاً من الطبيعة ، وكان يتصور ، خاصة حين يأكل ، أنها جزء منه . ولعل هذا هو المدخل الذي جعل المواد اللغوية العربية المختلفة التي تدور حول الالهام والأدب ، تشير الى الفم . ولعل هذا المدخل ، كان حاضراً ، على نحو ما ، عند الاغريق ، فكلمة *muthos* عند الاغريق ، التي هي أصل كلمة أسطورة *myth* ، كانت تعنى كل شيء منطوق بكلمة من الفم (٢٥٥) .

لقد نشأت الأسطورة في هذا الضرب من الوجود المختلط ، كلون من ممارسة الوجود في العالم . ويؤدي قولنا بالعلاقة الأساسية بين الانسان والعالم الى نتيجة غريبة : اننا ، اذا ، مخطئون حين نقول ان الخيال القديم قد رد الظواهر الى قوى غيبية ، فهذه القوى لم تكن غيبية بحال ، بل ان الانسان كان يشعر بحضورها المباشر واضحاً جلياً ، حتى انه لمستنطقها ، ويوجه اليها الخطاب . الا أننا حين نحكم بغيبيتها انما نعلن انحيازنا التام للموقف العلمي المعاصر الذي يقدر في هذه القوى انتماءها الى ما هو غيب لا يمكن ضبطه . ونحن ، بالاضافة الى هذا ، محقون في تسميتها بالقوى ، فطبقاً لكاسيرو ، ليست هذه الرموز سوى قوى تنتج ، وتوجه ، عالمها الخاص ، طبقاً لمنطق خاص بها لا يصح قياسه على المنطق العقلي الذي نستخدمه الآن . وليس هناك سبيل الى الشك في أن هذه القوة الكامنة في الأسطورة ، والتي يمكن أن نسميها ، مع ليفي شتراوس ، المنطق

Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, p. 408.

البشرى الخاص بها ، فد عملت على أن تعكس الوضع البشرى بعامة .
ومع تطور الوعى البشرى بتطور المجتمعات الانسانية ، اضطرب هذا المنطق
الخاص الى أن يعكس كذلك فى بنيتها الأوضاع الاجتماعية الجديدة وينخرط
فى همومها ؛ لأنه لا يملك أن يعزل عنها ، ولأنه لا يريد لبنية الأسطورة
أن تسقط بحجة التغلف عن ملاحقة تطورات الحياة . هذا كله صحيح
مقبول بالنسبة للأسطورة العربية ، وبالنسبة لكل أسطورة . ويكفينا فى
التدليل الآن على صحة مواكبة الأسطورة للوضع البشرى فى تطوره
الاجتماعى ما نلاحظه من انقسام الجن الى قبائل ، كما أن العرب أنفسهم
ينقسمون الى قبائل ، وبرز زعماء منهم ، كما أن العرب لهم شيوخ ورؤساء
للقبائل . بينما عند اليونان الذين عرفوا فى طور من أطوار حضارتهم
ما ينسبه المجلس النيابى الذى يدير شئون الأمة ، نجد عندهم البانيون
Pantheon ، أو مجمع الآلهة ، الذى يتجمعون فيه ، وتدور بينهم
قصص وأحداث ومناقشات من قبيل ادارة شئون العالم كله . وهناك من
السواهد والأدلة الكثير ، لكننا لا نريد أن ننساق وراء الاستدلالات الى
مخارب قصبة عن موضوعنا الأساسى ، وفيما ذكرناه كفاية .

من هذا المدخل ندلف الى الشعر والفن . لقد نسا الفن من قام
الأسطورة ومن قلب العمل . لا انقسام هناك بين أسطورة وعمل ،
فالأسطورة كانت عملا ، والعمل كان لونا من التفكير الأسطورى ، والوجود
البشرى كان يتسع لممارسة نشاطات متنوعة ، كان الفن يكمن فى
محورها ، يكمن فى طبيعتها الرمزية . من هنا كان الفول بنسبة الفن الى
الجن طبيعيا ، ما دام مصدرهما واحدا . وكانا يستبقيان دائما ذكرى ذلك
الوضع البشرى القديم الذى تتنازعه الانفعالات العنيفة ويختلط فيه
الانسان بنسيج العالم . ومن هنا كانت الأسطورة تظهر دائما فى كل
موطن تظهر فيه انفعالات عنيفة تعصف بمخيلة الانسان . فوادي عبقر
الذى ينسبون اليه الجن ، هو بلد من أرض اليمن ، به صيارف ، واشتهر
بصناعة الوشى ، ثم خرب (٢٥٦) . وعبيدان اسم وادى الحية بناحية
اليمن ، يقال فيه حية عظيمة قد منعتة فلا يؤنى ولا يرعى (٢٥٧) ، أى أنه
كان أرضا خصيبة . أما وبار ، وأغلب الروايات على أنها أرض باليمن(*) ،
فان ياقوتا يذهب الى أن وبار وصحار وجاسم بنو ارم فلما تضخمت
حضارتهم مسخوا نسانا ، وهو البشر بعين واحدة ونصف رأس ونصف

(٢٥٦) (الحموى) ياقوت : معجم البلدان - بيروت - ١٩٨٤ م - ٧٩/٤ ، ٨٠ .
واللسان - مادة عبقر - ٢٧٨٧/٤ وما بعدها .
(٢٥٧) ياقوت : معجم البلدان - ٨١/٤ .
(*) يبدو أن العربى قد مزته بعنف تلك الحشرات المدمرة فى اليمن وفى شمال
الجزيرة فى سواح وادم .

وجهه ويلي واحدة ورجل واحدة ، والنحلة عندهم كالكلمة العظيمة ، والجن يسكنون بلادهم يسمون الانس منها . ويروى ياقوت من الروايات ما يفيد أن الجن كانوا يعفون نعيم يدخل هذه الأرض بسبيل الخطأ ، فلا يؤذونه ، ويكتفون برده على سبيله ، وربما يخبرونه بين أن يكون أشعر العرب أو أنسبهم أو أدلهم (٢٥٨) . أما سواج فهو جبل تأوى فيه الجن ، وقيل هو جبل لعنى . وقد اختلفوا فى موضعه ، ومما قيل فى ذلك انه موضع من طريق الحاج من البصرة بين فلجة والزجاج (٢٥٩) . وخلاصة القول أن الأماكن التى يسبون اليها الجن كانت جميعا مواضع خصب وحضارة غصفت بها الطبيعة ، وأنسا الوجود المنفتح يؤسس بعاطفته الحادة عالم الجن فيها .

قد يقال ان هذه الأساطير ذات وظيفة تحليلية نفسيرية ، تملل وتفسر كوارث الطبيعة وأحوالها . هذا صحيح بالنسبة لطائفة من الأساطير . لكن اللجوء الى الأسطورة فى حد ذاته ، إنما هو ممارسة لذلك الوجود الاسطورى فى العالم الذى الخلط فيه الانسان بنسبج العالم كله . هذا القول ضرورى لفهم الأسطورة فى حد ذاتها ، قبل أن توظف فى التعليل ، وهو ما نقبله مادما قبلنا أن الأسطورة قد واكبت حركة الحياة وهموم الناس ، وطورت بنيتها الخاصة فى هذا السبيل .

ب - من هنا فاننا لا نوافق على السؤال : لماذا نسب العرب فنونهم الى الجن ؟ ان الاسطورة هو أن نبدأ : لماذا استبقى العرب نسبه الجن الى الجن ؟ لقد كان كل شئ مفهوما على نحو أسطورى ، ومع تطور الحياة الانسانية ، وتوالى اكتشافات العقل العربى المتجهة فى طريق المنطق الدقن الذى يكسبه من حياته المادية ، ومن مصادقاته ، وبأفلاته ، سقط مع هذا كله كثير من التفسير الأسطورى . فى الشعر نجد من الجاهليين من يؤكده أن براعته فى قول الشعر إنما هى راجعة الى جهده الخاص فى تنسيق القصيدة وتحكمها ، وهم من يسمون عادة اسما لا يخلو من دلالة ملحوظة هو « عبيد الشعر » . مع هذا فان نسبة الشعر الى الجن كانت ماثلة فى الأذهان . ألا يدل هذا على ما يتميز به منطق الأسطورة من تماسك وقوة ويكسب بنيتها طابع الجبر ، ويضفى

(٢٥٨) راجع معجم البلدان ٣٥٦/٥ - ٣٥٩ . والمراد بأدلهم أنه أبرع العرب فى العمل كدليل فى الصحراء .
والفطر اللسان - وبر - ٤٧٥٣/٦ .
(٢٥٩) معجم البلدان ٢٧١/٣ . وسوف نعاود الاهتمام بهذا الموقع الجغرافى فى مناسبة قادمة فى دراستنا .

عليها بما مقاومة هائلة لكل تفكير غير أسطوري ؟ أليست المقاومة العنيفة التي أبدتها القرشيون لمحمد - عليه الصلاة والسلام - حين أذاع فيهم الرسالة التي بعث بها ، دليلا على مدى قوة المنطق الأسطوري وفعالته ؟ فما هذا المنطق اذا ؟ ولماذا يبدو بدهيا لا يقبل النقض ؟ الاجابة على ذلك سديدة البساطة ، لكنها على بساطتها تبدو بعيدة تماما عن الأذهان . ان منطق الاسطورة هو منطق المعايينة . الشاعر العربي حين يرغم أن الجن ناقي عابه السبع ، لا « يزعم » شيئا على سجل المروية والكذب ، أو الخيال الخادع . انه يعاين الجن ، يراهم ، يسمعهم ، يغمرون حواسه . ينخلع قلبه ، يخرجون منه لبواجهوه . من هنا يستمد قوته وبدهيته . انهم لا يدافعون عن اللات والعزى ومناة لأنها آلهة موروثة ، انما هي حجة جدال تخفي السبب الحقيقي . انهم يعاينون هذه الآلهة . ليس القول بالجن الموحية هو عمل اللاشعور ، انما أمام الشعور نفسه بكل عنفه ووضوحه ولسنا أمام نزعة عقلية مثالية تقوم على مفارقة المحسوس ، انما أمام الحس نفسه في أشد حالات تعينه وتكثفه .

اننا لم ننس أن الآلهة كانت قائمة في أصنام منصوبة في الكعبة . هذه الأصنام كانت تصنع لنؤكل في بعض الأحيان . وعند بعض الباحثين تأكيد متكرر على حيوانية الجن (٢٥٩) . هذا الطابع المادي البارز هو السمة الفارقة بين الالهام العربي والالهام الاغريقي الذي طالما أشير الى موضع التشابه بينهما . كان الاغريق يؤمنون بتسعة آله Muses نلهم الفنانيين ، هن (*) جميعا بنات زيوس عظم الآلهة . كان هناك كايوب Calliope للشعر الملحمي ، وكايو Clio للشعر التاريخي واراتو Erato للشعر الغنائي ، وايوترب Euterpe للشعر الغنائي ، وملبوسين Melpomene للتراجيديا ، وبوليمنيا Polyhymnia للأغاني الموجهة الى الآلهة ، وتربسيشور Terpsichore للرقص ، وثاليا Thalia للكوميديا ، ويورانبا Urania للفلك ، وكان

(٢٥٩) راجع (خان) د . محمد عبد المعيد : الأساطير والخرافات عند العرب - بيروت - دار الحديث - ط ٤ - ١٩٨٢ م - مواضع مفارقة النظر ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٤٠ ، ٥٨ . ونحن لا نوافق على مذهبه الذي يتابع فيه استاذهم أحمد أمين صاحب فجر الاسلام الى أن الخيال الهوس كان صوريا لا ابداعيا وأن الشعر العربي كان الابتكار فيه قليلا : لأن هذا الرأي لا يلاحظ خصوصيات الموقف العربي ، ولأن مفهوم الابداع نفسه يعلمنا أن الشعر كله ابتكار ، أو هو يقوم على نزعة ابتكارية أصلية .

(*) كلهن اثاث وهو ما يشير الى أثر فكر الجنس كموضوع أساسي للتفكير العقل الأسطوري في تحدد الحياه واستمرارها في مقابل أخطر محددات الحياه على الإطلاق : الموت .

يعد من الفنون (٢٦٠) . نحن لا نجد مثل هذا التقسيم عند العرب : لأن الاغريق أرادوا أن يضيفوا على الشعر قداسة ، أو هم كانوا يفكرون في الظواهر من منظور أسطوري قائم على فكرة التقديس . أما العرب فكان منظورهم للأمور قائما على فكرة القوة والعنف . لا نعلم بهذا مجرد القول ان حياة العرب كانت قائمة على العنف خالية من ضروب التنظيم ، لكنها كانت تنظر الى العنف الانفعال كأساس لبناء الأسطورة . من هنا برزت فكرة الشياطين التي هي جن عاتية ماردة ، ورد اليها القول السعوى . هذه الخصوصيات تبدو عظيمة الأهمية في فهم الالهام العربى فى نشأته الأولى .

كيف نأدى ، اذا ، العقل العربى الى نسبة الفن الى الجن ؟ هناك من يضع مساقا لتطور الفكرة يبدأ بالقول بحيوانية الجن « ثم تطورت الفكرة الى أن النفس التي كانت طيرا فى تصور العربى القديم أصبحت جنا من الجن الحياتية وصارت من شياطين الشعراء فيما بعد » (٢٦١) .

النفس ← طائر ← جن ← شيطان الشاعر الذى هو نفس.

وكنا قد اقترحنا مساقا مختلفا يتوسط الى الربط بين الشاعر والجن بفكرة الصفر النى هي حية بالصدر تتحرك اذا جاع الانسان ، والحمة ضرب من الجن عملا باثبات حيوانية الجن أو توتيمته .

الجائع ← الصفر ← الحية ← الجن ← الشيطان الموحى لشاعر يحمل صفرا داخله .

لكننا لا ننوى الدفاع عن أى مساق منهما . اننا نضعهما فحسب كاحتمالات نؤكد كلها سهولة الانتقال من التجارب المادية والحسية التي كانت تفهم على نحو أسطوري قائم على مخالطة الانسان للعالم . الى التجارب الشعورية الفنية ، التي من السهل تصورهما - من حيث هي تجارب تتم فى الشعور وفى الحواس - على نفس النحو الأسطوري الذى تفهم به سائر التجارب . على أن الفكرة المحورية المؤكدة التي لعبت فيما نرى دورا حاسما فى هذه النقلة عند العرب ، كانت هي الفهم ، لسنا الآن نشير الى التقارب اللغوى الملحوظ بين الفاظ الفهم ، والفن ، والجن ، ولسنا نزعج أن النقلة قد تمت على أساس فيلولوجى خالص . ذلك أن منهجنا

«Cuddon, Literary Terms, p. 406.

(٢٦٠)

(٢٦١) عبد المعيد خان - مصدر سابق - ص ٨٣ .

الهـ - الف - الجـ

التحليلي لبس فيولوجيا خالصا برغم أنه يقدر الدور الخطير الذي تلعبه ملاحظة اللغة في قراءة الأسطورة وفي سكيها . لكننا نريد أن نقول أن الشاعر الذي اعتاد أهل بيئته أن يصنعوا آلهة ثم يأكلونها ، لا يتصور . ولا ينصرون مناه ، أنهم هضموها ، ففكرة الهضم والتمثيل الغذائي سوف تظهر في مرحلة متأخرة . لكنهم يتصورون أن الآلهة بكل قوتها أصبحت قائمة داخلهم . فإذا كان الاله يدخل من الفم ، فلماذا لا يقال ان هذه اللغة المبدعة أو الغناء الرائف الخارجين من الفم هما أيضا من قوة الجن ؟ ولماذا لا يقال ان العمارة الهائلة هي كذلك من قوة الجن ؟ لماذا لا يقال هذا ونحن في هذا المساق الوجداني أمام تجارب تتم بالقوة العاطفية وأمام أعمال رائعة تتسم بالقوة كذلك ؟ ان الأمر كله متغلغل في هذا الضرب المسرف في المشاعر من الوجود الانساني .

ج - ويأبى الدين ليكبح جماح العقل الأسطوري ، فهو يحد من انطلاقه . ويضعه تحت همسة قوة فائقة هي الله عز وجل . يعمل الدين هذا باقتراح مفهوم جديد يعارض به مفهوم اللقاء الفمي الذي كان سائدا من قبل . هذا المفهوم الجديد هو ما أسميناه بمفهوم التأيد . وهو يشبت لونا من العون الغيبي الذي يتلقاه الشاعر . لكن هذا العون لا يمتد ليصبح لقاء ، أو ليحمل عنه مسئولية الإبداع . انه دعم روحي ووجداني يغزو مشاعر الفنان ويضاعف من قوتها ، ثم يترك له أمر اخراجها فنا . وهكذا فان الجدل الذي ينظم حركة الحياة العربية قد ولد من مفهوم اللقاء مفهومنا . مناقضا له هو مفهوم التأيد . وقد شاع هذا المفهوم . شاع فيما نسميه . شعر الالتزام في الأدب العربي . بل اننا نعتقد أنه القاعدة التي استندت عليها العمارة الاسلامية .

د - ولم يكن مفهوم التأيد غاية المطاف في نظرية الالهام . لقد دعت الطبيعة المفتوحة لمفهوم التأيد الى اعادة التأمل في مفهوم الالهام . وكان هناك عامل ثان قد جدد الاهتمام بهذه النظرية يتمثل في النمو المتصاعد للدراسة المنهجية لموضوع الإبداع الفني ومحاولة أصحاب نظرية الالهام أن يجاروا هذا الاهتمام الجديد المناقض لنظريتهم . وكان العامل الحاسم في هذا الصدد يتمثل في بنية المجتمع العربي بعد الاسلام ، وما احتوته من تناقضات . وسوف نعالج هذا العامل بعد قليل . أما الآن فيكفي أن نوضح أن المفهوم الجديد الذي نسميه « مفهوم الكشف » قد تولد من المفهومين القديمين : اللقاء ، والتأيد ، وأنه كان بمثابة المحاولة الأخيرة من الحضارة لاستبقاء فكرة الالهام . وكانت الصياغة الأخيرة مشغولة بمنافسة المفهوم المنهجي الذي أتى به الدارسون الملتزمون بالنظر

العلمي . لذا قام هذا المفهوم النهائي على استيعاب الحقائق الجديدة التي ولدها المفهوم المنهجي والتي تقوم على رؤية الدور الحاسم الذي تقوم به الارادة الانسانية في عماية الابداع . وأدى المذبذب بين الأصل الانفعالي ، او الوجداني للإلهام ، وبين الصياغة العقلية المرادة له الى اندسام الصياغة النهائية الى صياغتين ، احدهما صوفيه ، والباية فلسفية . وكان الجامع بينهما هو اثبات أثر عبي على ظاهرة الابداع الفني . أضف الى ذلك أنهما عملا على استبقاء مفهوم الإلهام حاضرا أمام العقل العربي .

هـ - لماذا أريد لمفهوم الإلهام أن يعنى أمام العمل ؟ الأغرب ، والاكثر مدعاة للدهشة والتساؤل هو ظهور مفهوم الإلهام بذات صيغته القديمة بعد الاسلام ، وهو الأمر الذي حدد من سبوع مفهوم التأييد كثيرا . يرجع هذا فيما نعتقد الى البنية التركيبية للمجتمع العربي فى الدولة الأموية والعباسية . اذا نريد أن نفرر أن معاودة فكرة شياطين الشعرا الملهور كان من قبيل التمرد على نظام الحكم العربى آنئذ . اننا نرى فى معاودة هذه الفكرة تمردا حقيقيا وأصيلا على الحكم ، وعلى بنية المجتمع سائما ، تلك البنية التى كانت تندر كثيرا من امكانات الهوية الاسلامية . ونجد من ممارسة العقل الاسلامى لوجوده الخاص . لكن التمرد ههنا لم يتخذ صورة اعلان التمرد أو العصيان ، بل اتخذ صورة معرفية أصيلة ، تكشف عن الجوهر المعرفى للفن ، وتمثل فى الكشف عن التشابه السريى بين بنية المجتمع الجاهلى والمجتمع الجديد . فبرغم التقدم المذهل الذى جتبه المجتمع الجديد ، وبرغم التعقد الملحوظ فى بنيته ، الا أن البنية الأساسية له كانت تشبه البنية الأساسية للمجتمع القبلى . الأمة الاسلامية على ضخامتها وامتدادها كانت تحكم على ذات الأساس القبلى الفردى القديم . وكما كانت القبيلة تنقسم الى بطون وأفخاذ وأحياء ، وما الى ذلك ، غدت هذه الأمة الضخمة مدنا ونرى ، وطبقات من السادة والعبيد ، كما كانت القبيلة طبقات من السادة والعبيد . الأخطر من هذا أن الدفعة العقلية الرائعة التى نالها العقل العربى مع ظهور الاسلام لم تنل حظها الموفور من الاندفاع واقبحام المجاهل ، برغم جميع ما انجزته من مكتشفات ومبهرات . ذلك أنها كانت دائما محدودة بحدود ذات البنية التى لم تستفح كثيرا من المجتمع الاسلامى المثالى الذى أسسه الرسول فى المدينة المنورة . ونحن نستطيع أن ندعم وجهة النظر هذه بالكشف عن اللحظات التاريخية التى تم فيها معاودة القول بالجن الموحية . ومن الممكن لباحث مثل طه حسين مشغول بملاحظة مسألة الوضع أن يرى فى هذه المعاودة لونا من الوضع أو الزعم الكاذب ، لكننا ننظر الى هذه اللحظات التاريخية على أساس أن العقل العربى قد عاود التفكير طبقا للنهج الأسطورى لمعاودة ظهور الظروف الموضوعية التى أدت من قبل الى ذلك اللون من التفكير . والخطوة الأولى

في تصور الأمر على نحو صحيح نبداً بمذاكرة ما كانت الدولة الاسلامية
الاموية والعباسية تمور به من صراعات وبورات(*) . لا شك أن هذه
الصراعات التي دارت حول السلطة والحكم تكشف ما في نفوس الناس من أن
نظام الحكم ، وبذبة المجمع حينئذ ، ليسا على السحر المسالي المرجو . ولأنه
امتدت هذه الصراعات في النفوس الى أن سميت الصراع حول النفوس في
العلم ورواية الأدب . ولدينا خبر يريد أن توجه اليه الاذهان الدالته
الواضحة على قيام هذا الصراع العلمي والأدبي ، ولوقوعه في مرحلة مبكرة
من فتوة الدولة . يروي لنا صاحب الأغاني أن عبد الملك بن مروان في
أحد مجالسه قد سمع الشعبي يروي أبياتاً للنابغة قالها في وصف غلام ،
ولم يكن ابن مروان قد اطلع على هذه الأبيات ، فاستبفى الشعبي ليحدثه
في الشعر ويروي له من محفوظه السادر عبون الأدب وجواهره . لكن
الشعبي كان كلما يروي شيئاً يجد عبد الملك حافظاً له ، بل يجد شراً
هذا ، يروي له زدا عليه أبياناً أخرى أقوى . أي أن المجالسة قد تحولت
الى مناظرة غير صريحة . ويقول صاحب الأغاني ان هذه المجالسة قد
استمرت شهرين دون أن يبلغ الشعبي من عبد الملك مبلغ الامعجاب
بمحفوظه ، ودون أن يروي له شيئاً ليس عند عبد الملك علم به ، أو علم
بما يفوقه ، الا أبيات النابغة في الغلام . شق هذا على الشعبي كثيراً ،
وحينئذ قال له عبد الملك : « يا شعبي ، انما أعلمتك هذا لأنه بلغني أن
أهل العراق يتطاولون على أهل الشام ، يقولون : ان كانوا غلبونا على
الدولة فلم يغلبونا على العلم والرواية ، وأهل الشام أعلم بعلم أهل العراق
من أهل العراق . . . » (٢٦٢) ودلالة عبارة ابن مروان على الصراع العلمي
والأدبي بين العراقيين والشاميين جلية . فوق هذا فان العبارة ترد هذا
الصراع الى صراع أسبق على الدولة والسلطة . أضف الى هذا أن الخبر
كله صريح في اظهار ان الحكم حينئذ لم يتركوا الوجدان الشعبي الغاضب
يهنا بفوز في مجال العلم يعادل به الغلبة التي منى بها في الصراع على
الدولة ، بل نافسوه في مقام العلم ، وأرادوا أن يتموا لأنفسهم الغلبة في
كل شيء . فاذا أغلق على الناس باب العلم فان الباب المفتوح حينئذ هو

(*) لن ننزلق الى امثال المنهج التحليلي والتحول الى المنهج التاريخي ، فلمن هدفنا
مما سوف نسوق من أخبار أن تؤكد رؤية تاريخية محددة الوقائع ، بل هدفنا أن نؤكد
امكانية اثبات صحة المبدأ التحليلي الذي نراه ، والذي يرى أن الظاهرة التي ندرسها تعود
الى لون خاص من رؤية العالم ، أو من صياغة علاقة الانسان بالعالم في ظرف حضاري
ملي بالصراعات . ونحن بهذا نفتتح الباب أمام المناهج التاريخية لدراسة الملاحظات التاريخية
الهامة التي عاود فيها القول بالقوى النفسية الطهور على نحو جاهلي خالص ، وما سوف
نقدمه في هذا الصدد من رأى ليس الا نموذجاً يؤكد امكانية نجاح المنهج التاريخي في
الكشف عن أمثال هذه اللحظات الحاسمة في تولد الوعي الجديد .

(٢٦٢) الأغاني - ٢٣/١١ .

باب الخرافة ، أو لنقل باب التفكير الأسطوري . يضاعف من دافع ولوج هذا الباب الاخفاق الذي آلت اليه السورات المتعاقبة . الشعبي نفسه خرج مع ابن الأشعث ثائرا على الأمويين ، وعلى عسف الحجاج خاصة ، وآل الأمور بالموره كلها الى الاخفاق (٢٦٣) .

وهناك مصدر هام لا يكف الدارسون عن النظر فيه كلما عنوا بموضوع شياطين الشعراء . ذلك هو كتاب أبي زيد القرشي « جمهرة أشعار العرب » . ومع اهميتهم به فان الروايات التي فيه لم تدرس على نحو جيد . وهناك طائفة من الروايات في هذا الكتاب تدور كلها حول شخص واحد ، لم يلتفت أحد الى طابع الوحدة المتسمة به . اختلفت الروايات في ذكر صفة هذا الشخص ، فأحيانا تكتب المروزي ، وأحيانا تكتب الزرودي . فادا كانت الاولى فهي نسبة الى مرو المعروفة في فارس غير بعيد من العراق . واذا كانت الثانية فهي نسبة الى زرود التي يقول محقق الجمهرة انه موضع كثير المال لا يزال معروفا بهذا الاسم في طريق حاج العراق المائل بحائل قبلها (٢٦٤) . ولم نجد في معجم البلدان سوتى زرد : بفتح الأول وسكون الثاني ، ودال مهملة ، ومعناه بالفارسية الأصفر : وهي من قرى اسفرايين من أعمال نيسابور ، ينسب اليها أحمد بن محمد الزردي اللغوي الأديب (٢٦٥) . ونضم الى هذا كله موضعا رابعا وهو جبل سواج الذي قدمنا الفول ، نقلا عن ياقوت ، بأنه موضع عن طريق الحاج من البصرة بين فلجة والزبيج . ألا يحق لنا ، خلوصا من هذا كله ، أن نقول ان منطقة أعرابية خصبة ، جنوب العراق ، قريبة من فارس ، على طريق الحاج ، قد كان لها السبق في اخراج كثير من روايات الشياطين الموحية الى الشعراء الى الوجود ؟

اننا اذا تابعنا أخبار الجمهرة نجد خبرا يروى عن ابن المروزي ، أو لعله الزرودي ، أو أيا كان ، عن أبيه أنه قد خرج وراء بعير فلقى شيئا فلما حادته عرفنا من الحديث أنه هبيد شيطان عبيد وطائفة من أسماء الشياطين وأصحابهم من الشعراء (٢٦٦) . وفي خبر ثان نجد مظهر الأعرابي قد أثر فيه الخبر الأول فلهج به وأحب اذ علم أن لشعراء العرب شياطين تنطق به على ألسنها أن يعرف ذلك ، فكان يخرج في الفياقي لبلا ونهارا ، فكلما لقي راكبا ذاكره شبيها مما هو فيه . فلا يزال الرجل يخبره بما

(٢٦٣) ابن خلكان : وفيات الأعيان - بيروت - دار الثقافة - ١٤/٣ .

(٢٦٤) جمهرة اشعار العرب - ٤٩/١ بالهامش .

(٢٦٥) معجم البلدان - ١٣٦/٣ .

(٢٦٦) الجمهرة ٤٧/١ - ٤٩ .

يستدل به على ما سمع حتى جمع من ذلك علما « حسنا » (٢٦٧) . ومن المدهش أن يكون مظهر هذا ابن أعرابي ثم لا يكون عالما بفكرة الشياطين الموحية ، رغم ما نجد الجاحظ لا يفتأ يردده من أن القول بالاتصال بالجن إنما هو شائع في الأعراب والعامه (٢٦٨) ، على أساس أن هذا القول راجع الى العجز عن تفسير الوقائع وشعور النفس بالوحشة والخوف خاصة حين التفرد في القلوات ، أو حين المغالاة في اعمال الفكر في مجاهل الحياة . ومن الممكن أن يدفعنا هذا الى الشك في هذه الأخبار ، والحكم بوضعها ، كما انتهى الجاحظ الى الحكم بأن كثيرا من أدلة الفائلين بالاتصال بالجن موضوعه (٢٦٩) ، لكننا لا نرى هذا لأن الخبر نفسه يدل على أن كثيرا من السفار الذين كان يراجعهم مظهر مظهر كان لديهم أخبار عن الشياطين الموحية . ان جهل مظهر بفكرة الشياطين الموحية إنما هو دليل على انقطاع القول بها بعد الاسلام مدة من الزمان ، ثم معاودتها للمظهر بعد نوافر الأسس والظروف الاجتماعية لها . والحبر السابق يدل بوضوح على شذويع القول بهذه الفكرة خاصة في الموضع الذي حددناه . يعقب ذلك الخبر خبر ثالث عن الزرودي ، الذي هو مدار الأمر ، وقد كبر وشاخ وضعف ولزم بيته فبأته ليلا رجل من « أهل السام » يخبره خبرا يؤكد صحة القول بالجن الموحية . وقد يقال ان أهل الشام قد شاركوا - ها هم - في هذه الروايات . لكن نص الحبر يصرح بأن هذا الرجل من أهل السام قد نزل بببيت رجل قريب من الطريق ، لا يبعد فوق ثلاث ليال عن زرود ، وأن هذا الرجل الذي استضافه السامي كان مسجل السكران بن جندل صاحب الاعشى من الجن (٢٧٠) وقد حسنت هذه الرواية للزرودي ما كان قد أخبره به أبوه في أول هذه السلسلة من الأخبار . يعقب هذا خبر رابع عن مطرف الكناني عن ناس أن رجلا من أهل « زرود » حدثهم عن أبيه عن جده أنه خرج يطلب فحلا بليل فلقى رجلا نعرف من تمام الخبر أنه لا فظ بن لاحظ صاحب امرئ القيس (٢٧١) فهل يبغى لدينا شك أننا أمام سلسلة من الروايات مسرحها مكان بدوي محدد ، يشرف على الصحراء ، كما يشرف على الحضر ، يشرف على طريق الحجاج الى الحجاز حيث الأرومة العربية ، كما يشرف على الطريق الى فارس حيث الأرومة الأعجمية التي شاركت في

(٢٦٧) نفسه - ٤٩/١ .

(٢٦٨) راجع الحيوان - ٢٠٢/٦ ومواضع أخرى منفردة .

(٢٦٩) الحيوان ٢٨/٦ ويؤكد أن الجاحظ لم يوفق في تفسير الظاهره ، وأن ارجاءه القول بالجن الى فصور الذهن والشعور بالوحشة لا بخلف كثيرا عما سبق لنا مناقشته من تفسيرات للظاهرة ، أو لنقل ان المحدثين لم يتقدموا على الجاحظ كثيرا .

(٢٧٠) الجمهرة - ٤٩/١ ، ٥٠ .

(٢٧١) الجمهرة - ٥٠/١ - ٥٢ .

المنافس لنيل السلطة أو الحظوة ؟ فى هذا المسرح الغامض تخلف فئة من الأساطير التى عاودت المسلك العقلى القديم . فى هذا المسرح الغامض ظهر النسابة بين بنية المجتمع الجاهلى القديم وبنية المجتمع الحضري الجديد . لم يكن الأمر حيننا الى الماضى الزاهر ، او العهد الذهبى القديم . كما ظن بعض الباحثين (٢٧٢) . ان الاعجاب بالسعر الجاهلى لم يكن حيننا الى الماضى وانما هو يخفى ذات الشعور بأن بنية الحياة الجاهلية ما زالت قائمة ، وذات الشعور بالطلعن على حاضر الدولة التى سحطت الدفعة الاسلامية العظيمة ، التى انطاق فيها الصحابة يمارسون وجودا أصيلا يقدمون فيه بلا نردد جميع امكانات وجودهم . لكن الدارسين فى اهمالهم لدراسة أثر التفكير الأسطوري المتمثل فى الفول بنسطين السعراء على العقل العربى قد ضبعوا كثيرا من أسال هذه الدلالات الضمنية الهامة ، بل الخطيرة . انه طعن على الحاضر . انه كشف معرفى قائم على ملاحظة التشابه الغريب بين بنية المجتمعين : الجاهلى والاسلامى ، فى الاسس العامة . ولعلنا نستطيع أن نوضح فى القسم التالى الجهد الشديد الذى بذله العلماء فى مفاودة هذا النزوع الى استخدام ضرب من التفكير لا يقبله الاسلام بحال ، ولا يقبله العام على أى نحو من الانحاء . يكفينا الآن أن نشير الى الجدال الشديد الذى واجه به الجاحظ هذا الضرب من التفكير ، طاعنا عليهم مسلكهم ، مؤكدا أسس الموقف العلمى الذى لا يفسر الظواهر بالغيبيات ، متوسلا فى ذلك بموقف الاسلام نفسه الذى حفل بنصوص تؤكد أن الجن ممنوعون من القدرة على أى شىء مما كانوا يقدرون عليه منذ ظهور الرسول عليه الصلاة والسلام (٢٧٣) ، لكن الجاحظ للأسف لم يدرك أن ضخامة الفئة التى يجادها انما ترجع الى ظواهر خطيرة نسحق بنية المجتمع الاسلامى حينئذ ، وأودت به آخر المطاف .

و - الآن نسأل ، كيف نهراً الأخبار الواردة عن الالهام العربى القديم ؟ يتم ذلك فيما نرى عبر الخطوات الآتية :

١ - تحديد المصطلحات الواردة بالخبر بالرجوع الى قائمة المصطلحات التى عرضناها كوسيلة ارشاد . مع وجوب التمييز بين المصطلحات التى تسمى قوى غيبية محددة ، وتلك التى تسمى نوع الايحاء الذى يشير اليه النص . وهذا التحديد ضرورى للخطوة الثانية .

(٢٧٢) عبد الرازق حميدة - شياطين الشعراء - ص ١٥٣ .

(٢٧٣) الحيوان ٢٦٤/٦ - ٢٨١ وسوف نجد تمام المناقشة فى هذا الموضع ، ونجد أنه صورة من الجدال العقلى الشديد الذى أثارته العودة الى ترديد فكرة الجن الموحية ، ومحاولة دعمها بنصوص دينية ، بعضها موضوع ، وبعضها مؤول بضرب من التأويل جعل الجاحظ يقول : لا يهلك الناس شىء كالتأويل .

٢ - تحديد المفهوم الفاعل الذى أوردته النص فى ثناياه ونحن الآن نميز بين ثلاثة مفاهيم : الالتقاء ، التأييد ، الكشف . على أن يكون معرفة زمن النص مؤشرا يعيننا على التمييز بين مفهوم الالتقاء فى ظهوره الأول فى الجاهلية ، والمفهوم نفسه فى ظهوره الثانى فى الدولة الأموية . وهذه الدقة فى تحديد المفهوم الفاعل ضرورة منهجية لتفسير النص .

٣ - الرجوع الى الأساس النظرى للتفكير الأسطورى كما عرضناه بغية اضمحاء الدلالات الحقيقية التى تكمن وراء الألفاظ على معنى النص ، فيتم بهذا وضعه فى سياقه الصحيح على المستوى التاريخى : اجتماعيا ، وعلى المستوى الفردى : نفسيا ، وعلى المستوى العنى والجمالى الخالص المتعلق بمفهوم الفن فى فترة من الفترات يندرج النص فى سياقها .

٤ - تحديد الأثر الجمالى والنقدى للنص يحتاج الى التمييز بين نوعين من الآثار : يتعلق أولهما بعملية الابداع الفنى من حيث هو يحدد للفنان الطريقة التى سوف يلجأ إليها فى استلهاهم الفكرة وحل مشكلات الابداع . ويتعلق ثانيهما بعملية قراءة النصوص الأدبية والأعمال الفنية عموما - من حيث أنه يوجه الذهن الى قراءتها فى اطار من دلالات أسطورية محددة قد تكون ماثلة فى العمل الفنى وقد لا تكون .

ولايضاح هذه الخطوة المنهجية الأخيرة نسوق هذا الخبر . جاء رسول من عند بشر بن مروان الى جرير بكساب على أن يعود بالرد شعرا . لكن جريرا أفحم ولم يجد الشعر . وبينما هو فى حالة من الضيق والخرج هتف به صاحبه من الجن من زاوية البيت : أزعمت أنك تقول الشعر ! دا هو الا أن غبت عماك لسة حتى لم تحسن أن تقول شيئا فيلا قلت : -

يا بشرى حق لوجهك التبشير هلا قضيت لنا وأنت أمير
فقال له جرير : حسبك ، كفيتك (٢٧٤) .

فى هذا الخبر نجد فكرة الجن الموحية ماثلة واضحة . وهى بالنسبة لعملية الابداع الفنى تدعو الشاعر ، علاجاً لحالة الافحام التى لا يطيقها الشعراء ، أن يستلهم الجن . هذا الاستلهاهم لم يقل به جرير صراحة لكنه وصله من خلال الايغال فى شعوره بالضيق . هذا الايغال فى الشعور قد رد جرير - المهياً تماماً لهذا الضرب من التفكير - الى الحالة القديمة التى يعاين فيها تلك الرموز الأصلية : الجن . وهى رموز لأنها قوى كامنة فى النفس بفعل ممارسة التفكير الأسطورى ذاته . وما أن يرتد جرير الى الحالة

القديمة حتى يرى الجنى . نحن نصدق جريرا حين يقول انه حادث الجنى
وأخذ عنه الشعر ، نصدقه برغم السخرية الواضحة في كلام الجنى . نحن
نصدقه دون أن نصدق أن البيت حينئذ كان به جن . اننا نقدر فحسب
ذلك اللون من التفكير الذى يتأدى اليه بالاستغراق فى أزمته . لا يعنى
هذا أن كل استغراف يؤدي الى مطالعة الجن واستخدامه . لكن ظروفنا
حضارية وانسانية قد سبق الاشارة اليها يمكن لها أن تدفع بالانسان الى
هذا الضرب من التفكير .

وبالنسبة للمصنعة نفسها ، مدحية بشر ، فانها بلا شك قد صيغت
من خلال عقل غارق فى الأسطورة . ومعرفة هذه الحقيقة لابد أن تدفعنا
الى أن نغامر بقراءة جديدة لشعر جرير تقوم على استيضاح سمات
الاسطورية الكامنة فيه . وهذا ما نطالب به الباحثين .

وهذا خبر نان عن الفرردى ، لفى فى أحد المجالس فى أنصاريات ،
أنسده الفتى قصيدة لحسان بن ثابت من نيف وثلاثين بيتا . وتحداه
الفتى أن يضع ملها ، وأحله لهذا سة كاملة . فخرج الفرزدق مغضبا
مفحما ، ثم أتى القوم فى يومه النانى ، فقال عن الأنصارى : - « قاله
الله ، ما منيت بميله ، ولا سمعت بممل شعره ، فارننه وأبب منزل .
فأقبلت أصعد وأصوب فى كل فن من الشعر ، فكأنى مفحم لم أقل شعرا
قط ، حى اذا نادى المنادى للفجر رحلت ناقتى ، وأخذت بزمامها ، حتى
أبيت ريانا ، وهو جبل بالمدينة ، ثم ناديت بأعلى صوتى : أنشأكم أنشأكم ،
يهى سبطاه ، فجاش صدرى كما يجيش الرجل فعامت ناقتى ، وتوسدت
دراعها ، فما قمت حتى قلت مائة بيت من الشعر وثلاثة عشر
بيتا . . . » (٢٧٥) .

هذا الخبر أكر وصوحا فى الفول بالاستلهام . ان الشيطان لم يظهر
واضحا . لند استخدم جرير مصطلح « الهاتف » فى خبره . أما الفرزدق
فهو يستخدم مصطلح « الاخوة » الذى يرادف « الصعوبة » . ومن الهلى أن
الخبرين يريدان أن يثبتا البراعة للشاعر لا للجنى . فجرير يأخذ عن الحنى
البيت الأول فحسب . والفرزدق لا يأخذ سوى جبهشان المشاعر . هذا الابرار
لارادة الشعراء من أثر المفهوم المنهجى للابداع الفنى الذى ساد حينئذ .
اننا أمام مفهوم الالتقاء فى ظهوره الثانى . ومن الجلى أن المفهوم هنا أقل
صراحة من ظهوره الأول ، وذلك لملاحقة دواعى التطور الحضارى . وليس
من شك فى أن الشعراء يقللان من دور الجنى لحسابهما الخاص . انهما
يريدان أن يثبتا لنفسيهما البراعة ، لكنهما ، آخر الأمر ، يلجآن الى القوى

الغيبية . اننا نصدق الفرزدق في كل ما رواه كما صدقنا جريرا .
لا نصدقه بمعيار الصحة التاريخية ، بل نصدق به بمعيار ثان . ان الفرزدق
وجرير كليهما يريدان أن يوضحا لنا تلك الازدواجية العقلية التي عاشها
العقل العربى أيامها . ان التفكير الاسطورى يجاور التفكير العلمى . وما
أن يفقد المرء شعوره أو رباطة جأشه ، فانه يتحول بسهولة الى الاسطورية .
وهذا قد يتم بغير طقوس خاصة كما حدث لجرير ، أو من خلال طقوس
كما حدث للفرزدق . والطقوس ههنا نذكر بما سوف نطالعها عند أصحاب
المنهج العلمى من نصائح للمبدعين حتى يجسدوا القدرة على قول
الشعر (٢٧٦) . ان التفكير الاسطورى عند الفرزدق يحاول أن يستوعب
نلك الأفكار التى عمل العلماء النقطة على بثها فى البيئات الأدبية المختلفة .
واذا كان التفكير الاسطورى مصرحا به على هذا النحو عند الشعارين ،
فلماذا لا نعيد النظر فى شعرهما بحيث نستجلي السمات الاسطورية فيه ؟
وسوف يكون من السذاجة أن نبحث عن هذه السمات متوقعين أن نجدها
فى صورة أساطير واضحة فى شعرهما . اننا نستطيع أن نجدها ماثلة
فى صميم التهاجى الذى كان معروفا فى شعرهما باسم النقائض . بل ان
الدور الفنى الذى لعبه يسببه من بعض الوجوه الدور الفنى الذى لعبه
الشعراء الصعاليك بجامع العقل الاسطورى المسيطر على الفريقين جميعا .
ومثل هذه الملحوظات الأولية جديرة ، بلا شك ، بكنبر من الدرس
والتمحيص ، وهو ما نوصى به الباحثين .

لنقارن الآن هذين الخبرين بهذه الأبيات للأعشى :

وما كنت ذا خوف ولكن حسبتهنى اذا مسجل يسدى لى القول أفرق
شريكان فيما بيننا من ههامة صفيهان انسى وجن موفق
يقول فلا أعيا بقول يقوله كفانى لا عى ولا هو أفرق (٢٧٧)

ها هو مفهوم الالتقاء فى ظهوره الأول . الشاعر خالص لصاحبه الجنى
مسجل . الجنى هو الذى يقول ويسدى القول الى الشاعر . لا توجد أية
محاولة لاثبات براعة الشاعر ومسئوليته عما يقول . انه مستسلم تماما
لصاحبه برغم أن الشاعر التى يجدها تجاهه هى الخوف أو الفرق . على
أن هذا الخوف ليس حائلا بينهما . انه ، على الأصح ، الطريق الذى ينتهى
الى أن يفضى به الى الجنى . نحن نعرف أن العالم الاسطورى للشعور هو
الذى ينشئ الجن ، ومشاعر الخوف والاستيحاش - كما أشار الجاحظ فى
الحيوان - ذات دور هام فى هذا الأمر .

(٢٧٦) يمكن الرجوع مؤقتا الى صحيفة بشر بن المعتز فى البيان والتبيين كمؤدح
على ما نريد من النصائح .

(٢٧٧) جمهرة أشعار العرب - ٦٣/١ .

وإذا كان الاعشى ينسب شعره الى الجن فاماذا لا نرى فى شعره كله هذه الأسطورية ؟ مقدمة القصيدة الجاهلية كانت ذات طابع أسطورى ملحوظ . كان الجن منسوبين الى الخرائب والخلاء . لقد دمرت أرض عبقر ووبار فصارتا ملاعب للجن يذودون عنها المتطفلين . وحين نبدأ القصيدة بالطلل فهل يمكن أن يكون مجرد ذكرى للمحبوب بمعزل عن فكرة القوى النبوية ؟ لقد كان الطلل مهيبا مخيفا موحشا ، وشعور الخوف أساس أول فى عالم الجن كما نوضح أبيات الأعشى . وإذا كان الشئ يولد نقيضه فاماذا لا يولد الشعور الانسانى الذى يعنوره الخوف والفرق والاعياء والعى والخرق شعورا مناقضا مجنونا فيه ، أى مختفيا فيه ، لكنه برىء مما يعنور نقيضه . قوى ، عات ، موفق ؛ سديد ؛ حكيم ؛ مبدع ؟

وقد يبدو غريبا أننا نولى اهتماما بأخبار مفهوم الالتقاء فوق المفهومين الآخرين . لكن ذلك انما يرجع الى أن المفهومين الآخرين قد انحصرا فى دوائر ضيقة لا يعدوانها عاقهما عن الانسار عاملان متناقضان انفقا على الحد من مفهومى الالتقاء فى ظهوره الثانى الطاغى ، ورواج المفهوم المنهجي كذلك . ولدينا خبر يوضح لنا بجلاء هزيمة مفهوم التأييد أمام فكرة السباطين . وفحوى الخبر أن العجاج قد راجز أبا النجم فأنشد العجاج :

قد جبر الدين الاله فجبر

ثم أنشد أبو النجم :

تذكر القلب وجهلا ما ذكر

حتى اذا بلغ الى قوله :

انى وكل شاعر من البشر	شيطانه أنشى وشيطانى ذكر
فما رآنى شاعر الا الله	فعل نجوم الليل عاين القمر
عشى تهيم واصغرى ويهن صغرى	وجاورى الدل واعطى من عشر
وأمرى الأنشى عليك الذكر	فانما يشرب من ذل السؤر

وارضى باحلابه وطب قد حزر

فلما فرغ من انشاده حمل جملة على ناقة العجاج يريد بها ! فضحك الناس وانصرفوا وهم ينشدون قوله :

شيطانه أنشى وشيطانى ذكر (٢٧٨)

(٢٧٨) ابن قتيبة : الشعر والشعراء - تح : أحمد محمد شاكر - القاهرة - دار المعارف - ٦٠٣/٢ ، ٦٠٤ .

فنحن ههنا أمام رجلين : أولهما العجاج يبدأ بذكر الاله الذي حفظ الدين معلنا بهذا أنه يعمل من خلال مفهوم التأييد ، مستلهما العون من الله . وثانيهما هو أبو النجم الذي يبدأ بثئون القلب وهو نبع الأسطورة .
وها هو يعانيها حين يقارن بين السباطين ويجعل لسيطانه الغلبة . قد يقال ان طابع الهجاء هو الذي دفع أبا النجم الى هذا الهذر . يساعد على هذا الرأي مصادفة الجمل والناقة التي أضحكت الناس وأنفذت فيهم فولة أبي النجم . لكننا حين نلاحظ الطابع الأسطوري المائل في مبالغات الهجاء التي تصعد الى السجوم والقمر ، وتذكر اعطاء العشور ، وهي مفهوم جاهلي يسير الى المذلة ، وفكرة شرب السؤر التي تسير الى الذل على نحو جاهلي كذلك ، فاننا نستشعر من هذا كله نزعة واضحة نحو بث الأسطورية في الشعر ، ومعاودة القول بمفهومها القديم . ان الناس لم يضحكوا للمصادفة التي وقعت فحسب ، لكنهم ضحكوا لأنهم يريدون أن يدعموا هذا البعث لمفهوم قديم ، وأن ينشروه في العقول نشورا جديدا . كانت ضحكتهم كافية اذا كان الأمر محض مصادفة هازلة ، لكن ترديد قولة أبي النجم لا يفهم الا اذا وضعناه في ضوء نزعة اجتماعية واضحة . ولقد هجا أبو النجم في الأبيات سما لأن العجاج منها . واذا عرفنا أن أبا النجم كان ينزل سواد الكوفة ، واذا تذكرنا ذلك اللقاء بين العجاج وأبي هريرة ، وذلك التحذير الهام الذي وجهه أبو هريرة للعجاج ، يحذره من يوم يطغى فيه بقعان السام (أى أبناء الاماء الروميات الذين يؤمرون في الشام) على العراق ، وينتهي اليهم أمر صدقتها ، ويدعوه الى مداراتهم حينئذ لأنهم الى زوال ؛ ولأن الأجر الحق عند الله (٢٧٩) واذا وضعنا هذا كله في سياق المنافسة بين العراق والشام في مجال العلم والأدب والسلطة جميعا ، فاننا نستطيع أن نرى هذا التراجع في ضوء جديد يؤكد الاصرار على بعث المفهوم القديم بعد أن تهبأت الشروط الموضوعية لهذا البعث والاحياء .
لكن هذا الاصرار الذي عوق كثيرا من الأفكار ، لم يستطع أن يعوق الاندفاع الاسلامية نحو العلم ، ولم يستطع أن يشغلها عن السؤال عن البفسر العلمى للظواهر ، فظهر من العلماء النقاد طبقة متميزة في المجتمع الاسلامى ، أعادت النظر في ذات السؤال القديم ، الذي طالما شغل العقول ، والذي يؤول الى : من أين يمتاح المبدع ما يأتى من ابداع ؟ وبعبارة أخرى : ما الفهم السليم لظاهرة الابداع الفنى ؟

(٢٧٩) انظر نصى اللقاء فى المصدر السابق - نفس الجزء - ص ٥٩١ - وقد أثرنا

ان نسر كلام أبي هريرة بلمعتنا لأنه فى حاجة الى بعض شرح .

القسم الثاني :

المفهوم المنهجي للإبداع الفني

- ١ -

مشكلة المنهج في النقد القديم

كان المفترض أن نفتح دراسة المفهوم المنهجي للإبداع الفني في النقد القديم بأن نعرفه ، لكننا لا نستطيع هذا قبل أن نصف المنهج القديم .
 • ويزيد الأمر صعوبة غياب أى تعريف كاف للمنهج القديم . فالباحثون يدخلون على الموضوع ببساطة كأن فكرة المنهج واضحة بذاتها لا تحتاج إلى شرح . وأبسط تحليل لسباقات كلمة المنهج في كتابات الباحثين يكشف عن طبيعة الأزمة : فالكلمة ينراوح معناها بين تنظيم المؤلف العلمى ، والنحصن ببعض ضوابط الموضوعية ، وتنظيم المعارف فى قوانين ضابطة .
 أما إذا قلنا ان المنهج موقف معرفى منطقى مضبوط بضوابط الموضوعية ، فإننا نكون بعيدين ، بهذا الفهم الشامل ، عن الاستخدامات الشائعة للكلمة .

على أن السؤال عن طبيعة المنهج من حقه أن يأتى بعد الفراغ من سؤال اسبق . فهناك من الباحثين من يتساءل عن وجود علم للنقد عند العرب . ومن الجلى أن حسم هذا التساؤل هو الخطوة الأولى فى بحث المنهج ، فان كان النقد علما فله منهج ، فان لم يكن فرغنا من قضية المنهج إلى نفيها . وهكذا نبدأ بالسؤال : هل كان عند العرب ما يمكن أن نسميه « علم النقد » ؟ . لقد أثار الشيخ أمين الخولى السؤال الأخير ، وانتهى ، فى الإجابة عليه ، إلى أن العرب لم يضعوا للنقد علما خاصا به ، واستدل على ذلك بأدلة عديدة نوجزها فيما يلى : -

- ١ - ان قوائم العلوم عند العرب قد خلت من علم خاص بالنقد (٢٨٠) .
- وهذه الملاحظة قد لاحظها المرحوم طه أحمد إبراهيم كذلك (٢٨١) .

(٢٨٠) أمين الخولى : النقد والحياة : - دراسة بمجلة الأدب - القاهرة - ع ٣ - مايو ١٩٥٦ م - ص ٦ ، ٧ .
 (٢٨١) طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب - دار الفكر العربى - بدون تاريخ - ص ١٣ .

٢ - قلة آثار العرب في النقد حتى ان حاجي خليفة لم يذكر في كشف الظنون الا أربعة كتب تحت عنوان نقد الشعر (٢٨٢) .

٣ - أما كتب كالموازنة أو الوساطة فهي « لا تتصدى لأفق فسيح ، يؤصل أصولا في النقد » (٢٨٣) .

وينتهي آخر الأمر الى القول ان العرب مارسوا « العمل النقدي » دون أن تضع « علما » للنقد . ولقد خالف الدكتور طه حسين نظرية الخولى هذه ، وذهب الى اثبات علم النقد للعرب ، مع ايضاح أنهم أطلقوا على هذا العلم اسم البيان أو البلاغة (٢٨٤) . وذهب المرحوم طه ابراهيم الى ذات المذهب (٢٨٥) . وأهم أدلة هذه النظرية المضادة عبارة نقلها الانباني في حاشيته على رسالة الصبان عن السيوطي في حاشيته على البيضاوي ، يقول فيها السيوطي : « وكان المتقدمون يسمون علم البلاغة وتوابعها بعلم نقد الشعر ، ونقد الكلام . . . » ، وقد بذل الشيخ الخولى جهدا كبيرا ليخرج هذا النص (٢٨٦) .

وفي الامكان أن ننسج بالنظريتين معا ، وأن ندفعهما معا ، في نفس الوقت . من جهة أولى فان الرجوع الى قائمة العلوم العربية فيه خطأ علمي ، فهي قائمة خادعة توحي بتمايز العلوم واستقلال كل منها عن سائرهما ، بينما هي في الواقع متداخلة تداخلا شديدا . فلقد كان نشاط العالم القديم يتوزع علوما كثيرة ، كما كان حال ابن سينا ، وعبد القاهر ، والجاحظ ، وسائر رموز التراث . وانما لم تضع العرب « علما » خاصا بالنقد لأنه موضوع « العلم » باطلاق اللفظ وتعميمه . فجميع العلوم تقبل على الادب : اللغة ، التفسير ، التاريخ ، الحيوان ، الخ ؛ حتى استعان الطب بالشعر التعليمي ، فوضع - مثلا - ابن سينا أرجوزة في الباء ضمن أبحاثه الطبية (٢٨٧) . ومن جهة ثانية لا نستطيع أن نسوي - كما يشير طه ابراهيم بحق (٢٨٨) - بين مصطلحي البيان والنقد ، فالنقد أرحب

(٢٨٢) الخولى : المقال السابق - ص ٨ .

(٢٨٣) نفس الموضع .

(٢٨٤) طه حسين : تحية من الاستاذ العميد للأسماء - مجلة الادب - ع ٤ - يونية

١٩٥٦ م - ص ٦ . وانظر رد الخولى عليه في ع ٥ - يوليو ١٩٥٦ ص ص ٧ - ٩ .

والنقد ورده صورة رائعة من الحوار العلمي المهدب العامر بالمواد الباحث عن الحقيقة .

(٢٨٥) طه ابراهيم : تاريخ النقد - ص ١٣ .

(٢٨٦) الخولى : النقد والحياة - ع ٣ - ص ص ٨ - ١١ .

(٢٨٧) د . عبد الستار ابراهيم : الانسان وعلم النفس - ص ٣٤ . ويبدو أن الموقف

القديم يشبه الموقف المعاصر حيث أصبح كل مثقف بثقافة أو بعلم يمارس النقد ويدعى المنهجية .

(٢٨٨) طه ابراهيم : تاريخ النقد - ص ١٣ .

مباديين ، يتسع لموازنات ، ولبحث أسس فنية عامة ، ولتأبعة تاريخ الفن ؛
 وأيس علم البيان كذلك . ومن جهة ثالثة فإن النظريتين تناقشان علمية
 النقد القديم أو لا علميته في غياب التعريف الدقيق الواضح لكلمة « العلم » .
 وإذا أخضعناهما لتحليل الخطاب فسوف نجد أن « العلم » فيهما عملية
 تنظيم للمعلومات ، واستخلاص للقوانين المنظمة لها . ولعل هذا ما يرمي
 إليه المرحوم الحولى بقوله : « أمهات الأفكار النقدية الجامعة » (٢٨٩) ،
 ولعله ما يريد طه حسين حين يقول عن العرب : « وهم قد بلغوا من تنظيم
 النقد في أدبهم ما استطاعوا » (٢٩٠) . ومن الجلي أن العلم ليس
 محض تنظيم لمعارف في أفكار جامعة ، لكنه كشف لمعرفة جديدة تعيد
 تنظيم الحقل المعرفي كله . ومن جهة أخيرة فإن النظريتين تقران بأن العرب
 مارس العمل النقدي فكيف يمكن أن تصدر أعمال نقدية عن غير أسس
 ضمنية نفوم عليها ؟ يدحض هذا الظن تماما محاولة رائدة قام بها الدكتور
 محمود الربعي . ففي مقدمته التحليلية لنصوص من النقد العربي القديم
 حاول إعادة عرض النقد القديم من وجهة نظر المنهج الشكلي في النقد
 الحديث The Formal Approach ، فكشف عن سمات هذا
 المنهج في التراث النقدي . ابن طباطبا ، مثلاً ، في هذا العرض
 الجديد يرى السعر على أنه « رد فعل حسي » (٢٩١) والفاض الجرجاني
 يلحق فن القول بعالم الفنون التشكيلية ، (٢٩٢) والمنهج الشكلي يتحرك
 في منطقة جد قريبة من منطقة القاضي الجرجاني (٢٩٣) . ومع أن هذه
 المحاولة تقع في عيب الاسقاط ، اذ تسقط الحديث على القديم ، فنفيدنا
 فائدة عظيمة اذا كان الهدف أن نتذوق الخمر القديم في كأس جديدة ، أو
 أن نحسب التراث أو نألفه ، لكنها لا تعين على معرفته ، وتظل - برغم هذا
 - حاسمة في السهنة على امكانية استخلاص ما يسمى بالأفكار النقدية
 الجامعة بالمعنى الحديث من النقد القديم .

وفي غياب منهج تحليل الخطاب ، وفي ظل التعامل مع العلم بوصفه
 تنظيمًا لمعارف لا كشفًا معرفيًا ، لا نحقق المعرفة الصحيحة بالنقد القديم .
 وما يصيب مفهوم « العلم » من اساءة يصيب مفهوم « المنهج » بالمنزل . ومنذ
 أديبى الدكتور محمد مندور مصطلح النقد المنهجي على قطاع محدود من
 النقد القديم ، وقد أصبحت قضية المنهج القديم حية مؤرقة ، دون أن

(٢٨٩) الخولى - ٣ع - ص ٨ .

(٢٩٠) طه حسين - ٤ع - ص ٨ .

(٢٩١) د . محمود الربعي . نصوص من النقد العربي القديم - المقدمة التحليلية -

القاهرة - الشهاب - ١٩٨٤ م - ص ٣١ .

(٢٩٢) نفسه - ص ٤١ .

(٢٩٣) نفسه - ص ٤٥ .

تحتل بعلاج نافع . وكثيرا ما تناول الباحثون « المنهج » وفي أذهانهم « منهج التأليف » وخصائصه المعروفة في الكتابة العلمية ، دون أن يتناولوه بوصفه أداة كشف لمعرفة . ودراسة الدكتور على عسرى رايد في البلاغة العربية وقعت في هذا الضرب من الفهم . فلقد ميز بين أربعة مناهج : التجميعي ، والانطباعي ، والسحابلي الضمني ، والتقني الانطباعي (٢٩٤) . ثم يصرح هو نفسه بأنها ليست الا « مناهج تأليف » (٢٩٥) لا مناهج بحث بالمعنى العلمي . واذا حللنا الخطاب العلمي لدى دارسي النقد القديم فأننا نجد نماذج كثيرة على هذا الضرب من الفهم (٢٩٦) . وفي السياقات التي يرفع فيها المفهوم درجة أعلى فانه يرتبط بفكرة تنظيم المعرفة ، وهذا ما جعله أحد الباحثين غاية المنهج (٢٩٧) . لكن فكرة تنظيم المعرفة لا تبتعد عن فكرة التأليف الا مسافة بسيطة .

ويبدو أن الباحثين لم سيعفهم أو تسبغ احتياجاتهم فكرتا التنظيم والتأليف فمضوا يسقطون على القديم أفكارا حديثة عن المناهج النقدية . نموذج هذه المحاولة تقسيم المرحوم سيد قطب لمناهج النقد في كتابه « النقد الأدبي : أصوله ومناهجه » ، الى أربعة : المنهج الفني ، والمنهج التاريخي ، والمنهج النفسي ، والمنهج المتكامل أو التكاملي (٢٩٨) . وكلها بغير شك أفكار حديثة عن المنهج تسقط اسقاطا على القدم العديم ، نفتته تفديتا واضحا . كما أنها تقع في عيب التداخل بين الأقسام ، فالمنهج التاريخي يظهر في المنهج الفني ، والمنهج الفني يظهر في المنهج التاريخي (٢٩٩) . وتتابع بعض الدراسات سيد قطب دون تمحيص لتقسيماته (٣٠٠) . ولعل أهم محاولة في هذا الشأن محاولة الدكتور

(٢٩٤) د . على عسرى زابد . البلاغة العربية تاريخها - مصادرهما . مناهجها - القاهرة - مكتبة الشاب - ١٩٨٢ م - ص ١٥٧ - ونعتقد أن كلمة مصادر رائدة في العنوان لا ضرورة لها .

(٢٩٥) المصدر السابق - ص ١٥٨ .

(٢٩٦) انظر نماذج على هذه الظاهرة : د . محمود الحسيني المرسى : مفهوم الشعر في النقد العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٣ م ص ٨١ ، د . محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبي والملاغة . ص ١٤٩ ، ص ٢٣٥ ، د . منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدي عند حازم القرطاجني - القاهرة - الانجلو المصرية - ١٩٨٠ م - ص ٧٤ .

(٢٩٧) د . منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدي عند حازم - ص ٧٥ .

(٢٩٨) سيد قطب : النقد الأدبي : أصوله ومناهجه - دار الشروق - ط ٥ - ١٩٨٣ م -

ص ١١٦ .

(٢٩٩) نفسه ص ١٥٣ .

(٣٠٠) د . هند حسن طه : النظرية النقدية عند العرب - العراق - ١٩٨١ م -

ص ٢٧٠ والفصل الأول من الباب الثالث كله .

محمد مندور الذى شق لنا بطن القضية • وهو يعرف النقد المنهجى تعريفاً
أثر على الباحثين من بعد (٣٠١) • فقال :

« الذى نقصده بعبارة النقد المنهجى هو ذلك
النقد الذى يقوم على منهج تدعّمه أسس نظرية أو
تطبيقية عامة ، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو
شعراء أو خصومات يفصل القول فيها ويبسط
عناصرها ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها •

« ولقد اتخذنا مركزاً لهذا البحث النقادين
الكبارين أبا القاسم الحسنى بن بشر بن يحيى
الأمى صاحب كتاب « الموازنة بين الطائيين » ،
والقاضى أبا الحسن على بن عبد العزيز بن الحسن
ابن على السمواعيل الجرجاني صاحب كتاب
« الوساطة بين المتنبي وخصومه » (٣٠٢) •

ومن أهم الأفكار التى أشتاعتها دراسة مندور تمييزه الواضح بين
النظري والتطبيقي فى النقد ، وربطه المنهج النقدى بما أسماه فى هذا
النص « أسس نظرية أو تطبيقية عامة » • فى هذا السياق يتخذ المنهج
معنى تطبيق الأسس ، وهو معنى لبس بعيداً بحال عن فكرة تنظيم المعارف
التي سلفت • وقريب من هذا المعنى النفات مندور فى أحد مواضع كتابه
الى « منهج التأليف » الذى كان الناقد القديم يتبعه ، وهو ينفى عن ابن
قتيبة ، وعن مؤرخى الأدب القدماء ، صدورهم عن منهج فى التأليف (٣٠٣) •
وفى النص الذى نقرأه الآن خلط بين مفهوم المنهج ، وموضوعاته ،
وعملياته ، فدراسة المدارس والشعراء والخصومات موضوعات للمنهج ،
أما الموازنة فعلية من عملياته • ولقد قاد الخلط بين الوظائف والعمليات
والمنهج الى تضيق مفهوم النقد المنهجى فلا يكاد ينطبق الا على الأمى
والقاضى الجرجاني • وهناك وجه آخر لهذا الخلط والتضييق يفصح عن
وقوع محاولة مندور الرائدة فى عيب الاسقاط • ذلك أنه بتصور المنهج
فى ضوء اعجابه بمنهج المدرسة التأثرية الفرنسية التى يمثلها لانسون خير
تمثيل دون غيره من المناهج ، ثم يسقط هذا المنهج المختار على النصوص

(٣٠١) قارن نص مندور بكلام د. قاسم مومنى : نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى -
الماهرة - دار الثقافة - ١٩٨٢ م - ص ٣١ •

(٣٠٢) د. محمد مندور • النقد المنهجى عند العرب - القاهرة - دار نهضة مصر -
١٩٥٥ •

(٣٠٣) النقد المنهجى - ص ٢٦ ، ٢٧ •

القديمة . ومن مظاهر هذا الاستقاط الحاحه على فكرة التعليل المفصل للذوق (٣٠٤) . وتعريفه للنقد بأنه « فن دراسة الأساليب » (٣٠٥) وفي إطار هذه التصورات يظل المنهج نوعا من تنظيم المعرفة ، أو بحقيق قدر عال من الدقة والموضوعية ، ولا يبلغ مفهوم المنهج أفقه الصحيح حيث يكون كسفا للمعرفة ، وضبطا للظاهرة ، وجمعا بين الفلسفى والاجرائى ، مع بقاء التنظيم ، والدقة ، والموضوعية ، مظاهر له فحسب .

ومن الطريف أن الدكتور عبد القادر القط قد عالج موضوع المنهجية فحالف الدكتور مندور فى مجمل نتائجها ، فلا يرى فى القاضى الجرجانى ، أو فى الآمدى ، ناقدا منهجيا (٣٠٦) ، ويعيب على دارسى منهجية النقد القديم أنهم قد أقبلوا « على ذلك النقد بكثير من حسن الظن والرغبة فى الربط بين ثقافتهم وراثتنا القديم » (٣٠٧) ، فالناقد القديم لا يعرف التخصص (٣٠٨) . ونفده نظرات جزئية لا تعرف النظرة الكلية السامية (٣٠٦) . ووجه الطرافه أن يحادل مفهوم المنهج فى دراسة الدكتور القط تكسف عن التزامه بنفس التصور للمنهج الذى استمده المرحوم مندور من التأثير به بما فيه من ربط للمنهج بفكرة التعليل المفصل للذوق ، أو بفكرة تمييز الأساليب . ومع انحاد مفهوم المنهج بينهما الا أن التطبيق يأتى بنتائج معاكسة . هذا المعاكس برهان قاطع على أن الخطوة الأولى لدراسة المنهج القديم يجب أن تكون إعادة بناء تصورنا العلمى لفكرة « المنهج » فى حد ذاتها .

على أن هناك صعوبات بعرض طريق كل محاولة تسعى الى تحديد مفهوم المنهج العلمى فى النقد . والصعوبة الكبرى فى هذا الصدد تتمثل فى أن القدماء لم يستخدموا المصطلح : « المنهج » ، قاصدين به دلالة العلمية ، بل استخدموه - عادة - بدلالته اللغوية العامة . ولعل أوضح ساعد على ما نقول ، هو ما وضع لبوحنا بن البطريق ، المترجم العربى القديم ، حين عرضت له ، وهو يترجم أرسطو ، لفظة Methodos ، التى أخرج منها فى اللغات الأوربية المعاصرة الألفاظ التى نشير الى ما نشر

(٣٠٤) نفسه - ص ١١ ، ١٧ .

(٣٠٥) نفسه - ص ٧٣ ، ٤٨ .

(٣٠٦) د. عبد القادر القط : النقد العربى القديم والمنهجية - مجلة فصول - القاهرة - المجلد الأول - ع ٣ - أبريل ١٩٨١ م - ص ١٧ ، ١٥ .

(٣٠٧) نفسه - ص ١٣ . والدكتور القط مدعى بأن أرسطو رأى من عبارته وقد أصاب كنه الحقيقة .

(٣٠٨) نفس الموضع .

(٣٠٩) نفسه ص ١٤ .

إليه بلفظ « المنهج » ، فلم يستطع ابن البطريق أن يجد لفظا عربيا مناسباً لترجمة اللفظ الأعجمي ، فاستخدم لفظ الحيلة (٣١٠) . ولعل هذا يرجع من بعض النواحي الى ضعف سيطرة يوحنا على اللغة العربية ، وقلة محصولة منها ، فقد كان بإمكانه أن يستخدم ألفاظا أخرى أكثر توفيقاً ، ولفظ « المنهج » أو « النهج » عربى أصيل ، كان العرب يستخدمونه ، ولا يوجد حرج يمنع المترجم من اللجوء اليه ، ولو فعل لاكسبه دلالة اصطلاحية كانت تغنى البحث فى مقامه هذا عن كثير من الاستنباط والتأويل . لكن هذا الموقف من ابن البطريق يظل مع هذا دالا على غياب الدلالة العلمية لمصطلح المنهج عن البحث العلمى العربى ، فى هذه الفترة المبكرة . ذلك أن أرسطو قد تعاقب عليه الشراح من العرب ، وقد ألم به كثير من الناس ، بالمطالعة والمدارس ، أو بالسماع والشهرة ، وقد نظر فيه نصراؤه وأعداؤه على السواء ، مع اختلاف فى أغراضهم ، ومع هذا لم يجد ، طوال الحركة العلمية ، من يستبدل بمصطلح الحيلة مصطلح المنهج ، أو يخرج من المبررات الأرسطية بآثاره مشكلة المنهج العلمى . وإذا استعرضنا بعض سباقات اللفظ فى الكتابات العربية ، فسوف نجد فى ذلك شاهدا جديدا على ذات الظاهرة :

أ - يقول الفاضل الجرجاني : -

« ان من العلماء من يعم بالتقص كل محدث ، ولا يرى الشمس الا القسديم الجاهلى ، وما سلك به ذلك المنهج ، وأجرى على تلك الطريقة . . . » (٣١١) .

فالمنهج هنا يستخدم بمعناه العام مرادفا لكلمة الطريقة (*) ، وهما هنا يتساويان مع كلمة رأى ، أو المذهب ، أو الاتجاه ، أو التيار ، وكلها بعبارة عن الدلالة العامة المرادة من كلمة منهج .

ب - يقول صاحب ديوان المعانى : -

« لأن الخروج من ضرب الى ضرب أنفى للامال ،
واعدى على الكلال من لزوم نهج لا يتعداه
والاقتصار على أمر لا يتوخى سواه . . » (٣١٢) .

(٣١٠) د. مصطفى النشار : نظرية العلم الأرسطية : دراسة فى منطق المعرفة العلمية عند أرسطو - القاهرة - دار المعارف - ط ١ - ١٩٨٦ - هامش ص ٢١٠ .
(٣١١) الجرجاني . الوساطة - تج : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد المحاوى - القاهرة - دار احياء الكتب العربية - ط ٢ - ١٩٥١ م - ص ٤٨ .
(*) ما رالت بعض الدول العربية الى الآن تستخدم كلمة نهج بمعنى شارع ، أو طريق يمشى فيه الناس .
(٣١٢) العسكري : ديوان المعانى - القاهرة - القدسي - ١٤/١ .

كلمة « نهج » في سياق أبي هلال مستخدمة بمعناها اللغوي ، وهو الطريق (٣١٣) ، وهذا ما جعلها مقابلا للاستطراد من حيث ان الطريق محدد سلفا ، أما الاستطراد ففيه قدر من الحرية . ولا يخطر للعسكري فكرة أن الاستطراد يمكن أن يكون منهجا في التأليف أو الكتابة مع أن كلمة النهج في سياقه تشير الى عملية التأليف اشارة ظاهرة .

ج - أما حازم القرطاجني فهو يستخدم كلمة منهج استخدامين مختلفين . في الأول تكون الكلمة بديلا عن كلمة باب في تقسيم الكتب ، فكنا به « منهاج البلاء وسراج الأدباء » مقسم الى منهاج ، مقسمة الى معالم أو معارف ، مقسمة بدورها الى اضاءات وتناوير ، يعقب عليها بمآم تضم فوائين كل منهج . ومن الواضح أن الكلمة ههنا مرتبطة بفكرة التأليف ، وهو أمر يوحى بأن المحدثين - في بعض الأحيان - لم يتجاوزوا أسلافهم في مفاهيمهم الأساسية .

أما الاستخدام الثاني لكلمة نهج فتمودجه هذا النص :

« ومن الشعراء من يهشي على نهج غيره في المنزع
ويقتل في ذلك أثر سماء حتى لا يكون بين شعوره
وشعر غيره مدن هذا حدوه في ذلك كبير ميزة ،
ومنهم من اختص بمنزع يتميز به شعره من شعر
سواه نعتو منزع مهيار ومنزع ابن خفاجة » (٣١٤) .

وارتباط كلمة النهج بمعنى الطريق واضح ههنا في ارتباطها بالفعل يمشي . والمراد هنا هو ما يسمى بمنهج الابداع (٣١٥) ، وهو ما يظهر في كلمة « منهاج » في عنوان كتاب حازم ، وهو معنى مختلف عن معنى النهج في البحث العلمي . ومن الواضح أن كلمة النهج في نص حازم تعني الطريق المحدد سلفا للمبدع كي يتبعه في مقابل المنزع الخاص الذي قد يتميز به المبدع . وسوف نرجع الى معنى النهج هذا في موضع قادم تشير فيه الى مفهوم « الأسلوب » في الخطاب القديم .

واذا تحولنا عن تحليل السياقات المتنوعة التي وردت فيها كلمة النهج ، فإن أفضل ما نفعل أن نبحث عن « فرض عامل » يفسر طبعة

(٣١٣) انظر الزمخشري : أساس البلاغة - تيج . أ . عبد الرحيم محمود - بيروت - دار المعرفة - ١٩٨٢ م - مادة نهج - ص ٤٧٤ .

(٣١٤) حازم القرطاجني : منهاج البلاء وسراج الأدباء - تيج : محمد الحبيب بن الخوخة - تونس - دار الكتب الشرقية - ١٩٦٦ م - ص ٣٦٦ .

(٣١٥) هذا هو المعنى الذي استخدمه الدكتور صلاح فضل في كتابه : « منهج الواقعية في الابداع الأدبي » .

المنهج القديم ، نلتمسه فى العلوم الحديثة المختصة بمشكلة المنهج ، وهى
ثلاثة علوم :

- (أ) المنطق ومناهج البحث : Logic and Methodology
(ب) نظرية المعرفة : Epistemology, Theory of knowledge
(ج) فلسفة العلم : Philosophy of Science

ويضع العلم الأول أمامنا ثلاث صور من المنطق : الصورى ، التجريبي ،
الرمزى . وأسهل شىء على الفائلين بتأثر العرب بأرسطو أن يفترضوا
صورية المنهج العربى ، لكن هذا يضيق معنى المنهج فى حدود المنطق ،
ويهمل الأبعاد الأخرى التى يكشف عنها العلمان الاخران . والمنطق الصورى
نفسه ليس فحسب التعريف ، والحد ، والقيء ، والسور ، والقصة ،
والقياس . . . الخ . المنطق الصورى يصدر عن تصور صورى للمعرفة .
ومن جهة ثانية فان احتمال رمزية المنهج غير قائم ؛ لأن المنطق الرمزى قد
نشأ بجهود رسل ، وفريجة ، وفتحشتين ، (٣١٦) معتمدا على نظريات
رياضية متقدمة ، مثل نظرية الاسقاط الهندسى التى اعتمد عليها فتحشتين
- فيها يقول رسل (٣١٧) - ومثل نظرية الدوال التى يعتمد عليها ألبيرج .
وهكذا فان بجريبية المنطق العربى احتمال معقول .

أما عن فلسفة العلم فهى تتعامل مع المنهج بوصفه خطة أو استراتيجىة
استخدام الأدوات وتوظيفها بحسب الأدوات والمسلمات ، والأهداف ،
والوظائف ، والأبنية (٣١٨) . أما الأدوات فائنتان : الملاحظة والتجربة ،
ومن هنا كان خطأ - فى سياق فلسفة العلم - أن نعد التجربة منهجا وهى
أداة فحسب . أما المسلمات فنلات : الأولى المئمة والنظام والاطراد والملة ،
والثانية الحقيقة ، والثالثة الموضوعية . أما الوظائف فأربع : الوصف ،
الفسر ، التنبؤ ، الحكم . أما أبنية المنهج فخمسة : الوقائع ، المفهومات ،
المروض ، القوانين ، النظريات .

واذا كان المنطقة يميزون بين نوعين من الاستدلال : الاستدلال
الاستقرائى Inductive Reasoning ، والاستدلال الاستنباطى
Deductive Reasoning فان فلسفة العلم يميزون بالمثل بين الاستقراء

- (٣١٦) لودفيج فتحشتين : رسالة منطقىة فلسفية - ت . د . عزى اسلامى - الأنجلو
المصرية - ١٩٦٨ م - ص ٤ ، ٥ .
(٣١٧) السابق - ص ٣٤ .
(٣١٨) د . صلاح قنصوه : فلسفة العلم - دار الثقافة - ١٩٨٦ - ص ٢٠٥ .

والاستنباط كأدوات منهجية على أساس أن الاستقراء يبدأ من المعطيات الملاحظة ، بينما يبدأ الاستنباط من القانون العام ليطبق على حالة خاصة (٣١٩) . ومن هنا أشار أصحاب الفلسفة التجريبية في العلم الى أن المنهج التجريبي « تفكير استدلالى دقيق قائم على فكرة (أو فرض) أثارتها الملاحظة وأثبتتها التجربة » (٣٢٠) تأكيداً على الطبيعة الاستدلالية للمنهج التي تكشف عن وجود جانب منطقي في كل منهج . وبالنسبة لفلسفة العلم فإن المنهج « مركب مؤلف مما نسميه بالاستقراء وبالاستنباط ، وهو لا يقتصر على الاكتشاف فحسب ، بل يفضي الى الابداع أيضا » (٣٢١) هذا الفهم الذي يلج على فكرتي الكشف والابداع يلمح الى الطبيعة المنطقية للمنهج من جهة ، والطبيعة المعرفية له من جهة أخرى . وإذا راجعنا الأفكار التي قدمها فلاسفة العلم عن المنهج فسوف نجد أنها ليست الا ضوابط مختلفة تساعد على اقضاء الذات بأهوائها ومبولها وأحكامها المسبقة عن الموضوع ، وهذا ما يتيح لنا أن نطلق على هذه الأفكار اسم « ضوابط الموضوعية » .

أما نظريته المعرفة فإنها تعالج المنهج بوصفه بوظائف المصدر المعرفي في الكشف والابداع المعرفيين . هذا الفهم يدور حول فكرة المصدر . ومصادر المعرفة كثيرة . هناك العقل ، والتجربة ، والحدس ، والحس ، واللبام ، والوعي ، والصور الرمزية للغة . والغالب على الباحثين جمعها تحت بطاقتين : العقل والتجربة . بعد أن يتخلصوا من الشكاك الذين يشكون في امكان المعرفة ، شكا مذهبها ، أو منهجها ، أو يقولون بيقينيتها (الوجما) ، لا نسبيتها (٣٢٢) .

أما أصحاب العقل فيعتقدون أن المعرفة نحصل منه بواسطة المبادئ العقلية القائمة به ، وهي كلية وضرورية ولبست جزئية أو ممكنة كما في التجربة (٣٢٣) . ويعتقد أصحاب التجربة أن المعرفة تنشأ عن تجربته ولا قيمة لها الا بها (٣٢٤) . والمنهج في ضوء نظرية المعرفة ليس خالداً من البعد المنطقي ، فنى الامكان أن نقول مع بليشر **Bleicher**

-
- (٣١٩) فردج : فن البحث العلمي - ت . ركريا فهمي - بيروت - ط ٤ - ١٩٨٣ م - ص ١٤٠ .
 (٣٢٠) كلود برنار : مدخل الى دراسة الطب التجريبي - ت . د . يوسف مراد وآحر - القاهرة - ١٩٤٤ م - ص ١١ .
 (٣٢١) المصدر السابق والصفحة .
 (٣٢٢) د . قنصوه : فلسفة العلم - ص ١٤٣ .
 (٣٢٣) د . عبد الرحمن ندوي . مدخل جديد الى الفلسفة - الكويت - ط ٢ - ١٩٧٩ م - ص ١٦١ .
 (٣٢٤) السابق - ص ١٦٥ .

ان المذهب التجريبي مصمم على صياغة عالمه فى فضايا شرطية ، أما المذهب العقلى ، فهو اذ يعتقد فى الاستحقاقات والضرورات يصر على أن يصوغ عالمه فى فضايا حملية (٣٢٥) ان المنهج يستوعب المنطق وضوابط الموضوعية ونظرية المعرفة جميعا . ان المنهج موقف معرفى منطقى مصبوط بضوابط الموضوعية .

وطبقا لنظرية المعرفة فاننا امام احنمالين : أولهما أن يكون المنهج القديم عقليا ، والآخر أن يكون تجريبيا . وليس المراد بالعقلية هنا مناهج جدلية مثل منهج هيكل . كذلك ليس المراد بالتجريبية مدلولاتها فى العلم الحاضر . واحتمال عقلية المنهج القديم أضعف لأنه يؤدى الى الزعم بأن المنهج القديم يخضع للمنهج العقلى اليونانى الذى رموزه سقراط وأرسطو ، وأرسطو ، وفى هذا الاحتمال خروج عن مبدأ الاضافات الحضارية التى نقدها كل حضارة جديدة .

ولقد سجلت التجريبية العلمية Scientific Empiricism فى صور عديدة : الوضعية الحديثة Neopositivism ، والنقدية التجريبية Empiricism ، ورنست راج ، والوضعية المنطقية Logic Positivism ، والاجرائية Operationism ، والسلوكية Behaviorism . وأسس النزعة العلمية Scientism تشمل فى أن العلم يتعامل مع حقائق معطاة بمنزل عن الباحث ، وأن المنهج العقلى التجريبي هو الحالة الوحيدة الصحيحة للمعرفة ، وأن المنهج يعبر النشاط المعرفى كله ، وأن نتائج المنهج هى الشكل الصحيح الوحيد للمعرفة (٣٢٦) .

هذه الصور كلها أفرزها البحث المنهجي بعد أن تخلص من النزعة العقلية القديمة . ان نهضة العلم قد اعتمدت على التجريبية وترك المنهيات الميتافيزيقية (٣٢٧) ومع المنطق الرمزى تخطى البحث المنهجي حدود التجريبية التفليدية ، وهو ما انعكس على ما يسمى بالتحول اللغوى linguisticturn . وتعد مراجعة تشومسكى لسكنر النموذج الكلاسيكى لهذا التحول (٣٢٨) . والمنهج التأويلي Hermenutic الذى يفسر العلم بوصفه « حالة خاصة من النص المتبادل بين الانسان

Bleicher. The Hermenutic Imagination, Routledge & Kegan (٣٢٥)
Paul, 1982, p 17.

Bleicher, Loc. cit., p. 26-27.

(٣٢٦)

(٣٢٧) د . بدوى : مدخل جديد الى الفلسفة - ص ٨ ، د . قنصوه : فلسفة العلم -

ص ٩٦ ، ١٩٥ .

Bleicher, Loc cit., p. 30.

(٣٢٨)

والطبيعة خلال سياق تاريخي واجتماعي « (٣٢٩) صورة ثانية من هذا التحول . والمراد من هذا كله أن المناهج المعاصرة قد تخطت التجريبية والعقلية في الصورة القديمة لهما ، تخطتهما من طريق الاستيعاب والتجاوز الذي يؤسس كل قطيعة معرفية ناضجة . والفرض من الاشارة الى هذا التجاوز تأكيد أن المراد بفرض تجريبية المنهج ليس اسقاط تصور حديث للتجريبية على المنهج القديم ، ولكن المراد هو الكشف عن طبيعة المنهج القديم في السياق القديم ذاته .

ونستطيع الآن أن نقرر أن « المنهج » موقف معرفي منطقي اجرائي مضبوط بضوابط الموضوعية ، كما نستطيع أن نختبر صحة هذا الفرض المعقول : ان المنهج العربي هو الصورة الأولى للمنهج التجريبي في تاريخ العلم . ويمكن البرهنة على صحته بما يلي :

١ - يقرر الباحثون - العرب والأجانب - أن المنهج العربي في العلوم الطبيعية هو المنهج التجريبي (٣٣٠) ولهم في هذا مادة علمية وفيرة . والأهم من رأيهم ما أوردوه من مقتطفات ننطق بوعي العالم العربي القديم بالتجريبية . من ذلك قول عبد اللطيف البغدادي : «الحس أقوى دليلا من السمع » (٣٣١) . وقول الرازي : « لبس يكفى في احكام صنة العلب قراءة كتبها ، بل يحتاج مع ذلك الى مزاولة المرضي ، الا أن من قرأ الكتب ثم زاول علاج المرضي يستفد من قبل التجربة كثيرا » (٣٣٢) وقول البيروني : « والى التجربة يلتجأ في مثل هذه الأشياء ، وعلى الامتحان يعول » (٣٣٣) هذا الوعي التجريبي في العلم الطبيعي يجعلنا نتوقع وعيا تجريبيا مماثلا في العلم الانساني .

٢ - وفي مقام الطب النفسي يرى الباحثون في ممارسات الطب النفسي القديم مظاهر تجريبية من الأخذ بفكرة الأساس النفسجسمى Sycho-somatic (٣٣٤) . ومن العبارات الصريحة في هذا الوعي

- (٣٢٩) Ibid, p. 14
- (٣٣٠) انظر : د. مصطفى الشار : نظرية العلم الأرسطية - ص ص ٢٢٠ - ٢٢٢ ، ومواضع آخر ، بول غليونجي : ابن النفيس - القاهرة - الدار المصرية للناليف والرحمة - ص ٦٠ والكتاب كله شهادة على صحة هذا الفرض ، د. توفيق الطويل : العرب والعلم في عصر الاسلام الذهبي - القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٦٨ م - ص ٣٠ .
- (٣٣١) مقتبسة في غليونجي : ابن النفيس - ص ٦٨ .
- (٣٣٢) مقتبسة في المصدر السابق .
- (٣٣٣) مقتبسة في الطويل : العرب والعلم - ص ٣٤ .
- (٣٣٤) انظر يوسف مراد والمذهب الكامل ص ١٧٠ ، د. عبد الستار ابراهيم : الانسان وعلم النفس - ص ٣٦ ، د. مصري عبد الحميد حنورة : رحلة الابداع - مجلة =

التجريبى عبارة الامام فخر الدين الرازى : « التجربة والقياس يشهدان بأن التصورات قد تكون مبادئ لحدوث الكيفيات فى الأبدان ٠٠ » (٣٣٥) .

٣ - وفى مقام الفلسفة وعلم الكلام عموما ، وأصول الفقه خصوصا ، يطرح الدكتور على سامى النشار نظرية تؤكد أن الأصوليين لم يكتفوا بنقد المنطق الأرسطى ، بل طرحوا منطقا تجريبيا تجلى واضحا فى مسألة الحد والتعريف ، ومسألة الاستدلال والقياس ، ومسألة العلة على نحو خاص . وهم عنده فى مسألة الحد اسميون ، حسيون ، تجريبيون يقولون بفكرة الخواص قبل جون استيوارت مل (٣٣٦) ، خاصة بدخول عناصر جالينية على التعريف الإسلامى تنمى فى التعريف بالرسم ، والتعريف بالتمثيل (٣٣٧) . وبالنسبة للقياس فهو عندهم ليس نقلة من الكلى الى الجزئى ، كما هو عند أرسطو ، بل نقلة من الجزئى الى الجزئى لجامع بينهما ، ويسمونه قياس الغائب على الشاهد ، ويقيمونه على قانونى العاية والاداراد فى وقوع الحوادث ، سابقين مل فيهما . أما العلة فلسست عندهم علاقة ضرورية عقلية ولكنها تعاقب الحوادث على نحو من اقتران ما يعتقد فى العادة سببا وما يعتقد مسببا ، رجوعا الى المشاهدة والخبرة (٣٣٨) . ولقد نقد دافيد هيوم والتجريبيون المحدثون فكرة العلة على أساس من فكرة السادة كذلك (٣٣٦) . وخلاصة نظرية النشار أن خصائص المنطق الإسلامى التجريبى ثلاثة : أولاها الأخذ بعناصر رواقية والنزوع عن المينافيزيقا ، وثانيتها لغوية المنطق ، وهو بهذا منطق اسمى ، والثالثة الحسبة وانكار الكليات وعدم الاعتراف الا بالجزئيات (٣٤٠) .

واذا قلنا ان أصول الفقه لها حضور باكر منذ كتاب الأم للشافعى ، وان المتكلمين قد استعملوا هذا الضرب من المنطق ، فأننا نستطيع أن نثبت منطقا تجريبيا فى هذا الجانب من العلم الانسانى لنزداد اقترابا من حقل النقد الأدبى .

= الكويت - ديسمبر - ١٩٨٠ م - ص ٢٤ . وقارن بحامد عبد القادر وآخرين . فى علم النفس - القاهرة - ١٩٣٢ - ط ١ - ٢٥٩/١ ، ٢٦٠ حيث برون فى الممارسات القديمة الماما بمبادئ التحليل النفسى .

(٣٣٥) يوسف مراد والمذهب التكاملى - ص ١٧٠ .

(٣٣٦) النشار : نشأة الفكر الفلسفى فى الاسلام - القاهرة - دار المعارف - ط ٨ -

١٩٨١ م - ٣٩/١ .

(٣٣٧) النشار : مناهج البحث عند مفكرى الاسلام وثقافة المسلمين للمنطق الأرسططاليسى

- القاهرة - دار الفكر العربى - ط ١ - ١٩٤٧ م - ص ٤٣ .

(٣٣٨) نشأة الفكر الفلسفى - ٤٠/١ - ٤١ ، وفارن بتعريف القياس والعلة فى :

عبد الوهاب خلاف : علم أصول الفقه - الكويت - دار القلم - ط ١٠ - ص ٥٢ ، ٦٣ .

(٣٣٩) وليم جيمس : بعض مشكلات الفلسفة - ص ص ١٦٤ - ١٧٥ .

(٣٤٠) مناهج البحث - ص ٢٤٢ - ٢٤٣ .

٤ - ولقد شاع بين الباحثين تلك النظرة التاريخية المقارنة التي نرى أن فضل العرب على الحضارة الحديثة يتمثل في انفصال الفكر التجريبي من العرب إلى رواد الحضارة الحديثة (٣٤١) .

٥ - ولقد عمم بعض الباحثين وصف التجريبي على العلم والحضارة عند العرب ، فذهب أحدهم إلى أن ابن خلدون قد اصطنع المنهج التجريبي (٣٤٢) ، وأشار ثان إلى أن في القرآن شواهد على الاهتمام بمنهج التجربة (٣٤٣) . ويرى البعض أن التجريبية والمنطق التجريبي هما جوهر الحضارة العربية وروحها (٣٤٤) . وكان اليونان يرون أن تراث الشرق ضرب من السجربة empiria ، ورايهم هو المـسـرفـة episteme (٣٤٥) . وكلها قراءات وقرائن ترجح بحريبية المنهج العربي .

٦ - خاصة إذا لاحظنا ظاهرة الداخل بين العلوم العربية ومشاركة العالم الواحد في أكبر من عام ، وهي الظاهرة التي تـرجـح أن العالم التجريبي الطبيعي من السهل أن ينقل معه نزعة التجريبية إذا انقل من حقل العلم الطبيعي إلى حقل العلم الانساني . ومن النماذج على هذا الاندماج المعرفي من حقل إلى آخر داخل الدراسة الواحدة كتاب « الحيوان » لـأرسطو الذي يجمع بين العلم الطبيعي وعلم الأدب ، وكتاب « الطب الروحاني » للرازي (٣٤٦) ، وهو يقوم على مزج التصور التجريبي ، والتصور الأخلاقي معا . ورسالة « كيمياء السعادة » (٣٤٧) للغزالي التي تقوم على محاولة شبيهة بمحاولة الرازي .

٧ - على أن الدليل الحاسم هو الكشف عن سمات المنهج التجريبي من خلال النقد القديم ذاته ، وهذا هو موضوع العرض التالي .

(٣٤١) انظر نماذج على هذه النظرة الممارنة في : النشار ، مناهج البحث - ص ١٢٨ ، ٢٤٣ ، د . ابراهيم بيومي مذكور . في الفلسفة الاسلامية : منهج ونظري - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٨٣ م - ص ٢٣ ، ٢٤ . د . عبد اللطيف محمد العبد . الفكر المنطقي - القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٧٨ م - ص ٧٦ وما بعدها ، د . فنصور . فلسفة العلم - ص ١١٩ ، ١٢٠ ، وله . الموضوعية في العلوم الانسانية : عرض نقدي لمناهج البحث - القاهرة - دار الثقافة - ١٩٨٠ م - ص ٢٤ - ٢٦ .

(٣٤٢) الطويل : العرب والعلم - ص ٥٨ ، ٥٩ .
(٣٤٣) د . مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي - دار الانداس - ١٩٨١ م - ط ٢ - ص ١٩٧ .

(٣٤٤) د . فنصور : فلسفة العلم - ص ١٢٢ ، د . عبد : التفكير المنطقي - ص ٧٤ .

(٣٤٥) د . فنصور : فلسفة العلم - ص ١٠٦ .

(٣٤٦) أبو بكر الرازي . الطب الروحاني - تج : بول كراوس - مصر - ١٩٣٩ م .

(٣٤٧) الغزالي . كيمياء السعادة - رسالة منشورة مع الملف من الضلال - تج . =

- ٢ -

المنهج التجريبي في النقد القديم

استخدم النقاد القديمي لفظ العلم في كتاباتهم (٣٤٨) ووصفوا هذه الكتابات الأدبية بلفظ العلم ، وكان البحري يكرر من استخدام تعبير « علم الشعر » يصف به علي بن الجهم ، وتعلب وأضرابهما (٣٤٩) . والعلم عند العرب - كما يقول الشريف الجرجاني - هو : « الاعتقاد الجازم المطابق للواقع » وهو فهم يفتح الباب أمام كل عقيدة كي تسمى علما ، وأول العناصر العبدية الدينية . أما عن العنصر الواقعي في هذا الفهم فانه مظهر لتجريبية تصور العرب للعلم . وينقسم العلم عندهم « الى قسمين : قديم وحادث ، فالعلم القديم : هو العلم القائم بذاته تعالى ، ولا ينسب بالعلوم المحدثنة للعباد ، والعلم المحدث ينقسم الى ثلاثة أقسام : بديهي ، وضروري ، واستدلالي » (٣٥٠) . هذا التقسيم يكشف بوضوح المعنى الموسع للفظ العلم الذي يتسع لما هو ديني وما هو بشري معا . والفهم البشري من المفهوم ليس قاصرا على ذلك اللون من البحث للظواهر الطبيعية والانسانية الذي يسميه الخطاب المعاصر علما . ذلك أن العلم البديهي مثل ادراك أن الكل أعظم من الجزء ، والعلم الضروري أو الفطري الحاصل بالحواس الخمس ، ليسا علوما عقلية ، لكنهما علامات على التصور التجريبي للعلم الذي يهيب بالبديهة والفطرة أو الطبع كمصادر للمعرفة ، ولا يهيب بالمبادئ العقلية الأولية . أما العلم الاستدلالي فهذا هو ما يسميه الخطاب المعاصر « العلم » بالمعنى البعدي ، وهذا هو ما يقصده الباقلاني حين يقول ان العلم استدلال (٣٥١) .

= محمد مصطفى أبو العلا ومحمد محمد جابر - القاهرة - مكة الحدي - بلا تاريخ .
 (٣٤٨) انظر : الباقلاني : اعجاز القرآن - تج . السيد أحمد صقر - دار المعارف - ط ٥ - ١٩٨١ م - ص ٣٥ ، قدامة : نقد الشعر - تج : محمد عبد المنعم خفاجي - مكتبة الكليات الأزهرية - ١٩٨٠ م - ص ٦١ .
 (٣٤٩) الباقلاني : اعجاز القرآن - ص ١١٦ ، ١٢٤ ، ١٢٥ .
 (٣٥٠) الشريف الجرجاني : التعريفات - بيروت - دار الكتب الجامعية - ١٩٨٣ م - ص ١٥٥ .
 (٣٥١) الباقلاني : اعجاز القرآن - ص ١٢٦ .

ولما كان العلم مفهوماً واسعاً ليس قاصراً على العلم الاستدلالي فلقد لجأ العرب إلى ألفاظ « الصناعة » و « المعرفة » في تفسير العلم الاستدلالي . ولقد أوضح الدكتور تمام حسان في كتابه « الأصول » أن الصناعة والمعرفة يقابلان تفرقة المحدثين بين العلم المضبوط Exact Science ، وغير المضبوط Inexact Science (٣٥٢) ، فالصناعة هي العلم الذي يصل إلى ضبط موضوعه بقواعد دقيقة تؤدي إلى الممكن منه، بينما المعرفة هي العلم الذي لا يضبط موضوعه بالقواعد الشاملة ، مثل متن اللغة والمتاجم ، دون أن يكون في قولنا « غير المضبوط » أي تحليل من قيمة العلم . فالمعرفة عند الفوم « ادراك الشيء على ما هو عليه . . . » (٣٥٣) وهو مفهوم ينطوي على عنصر واضح من واقعية التجريبية التي تحتفل بالجزئيات لا الكلليات . وإذا نظرنا في كتاب مثل « أدب الكاتب » لابن قتيبة ، نجده ينقسم إلى أربعة كسب أولها كتاب المعرفة ، وهو خاص بموضوعات لغوية جزئية غير مطلوبة بقواعد ضابطة كعلم النحو ، مثل « معرفة ما يضعه الناس في غير موضعه » من اللغة ، أو « تأويل ما جاء مثني في مستعمل الكلام » . ولقد استخدم الخطاب القديم لفظ التجربة على نحو مشابه لألفاظ العلم والاستدلال والصناعة والمعرفة جميعاً . نجده عند ابن وهب مقابلاً للمقريظة حيث يقول الشاعر :

تهر الأمور بديهة كروية من غيره وقريظة كتجارب (٣٥٤)

ومقابلاً للعقل مرادفاً للحنكة في موضع ثان (٣٥٥) ، ومقابلاً للعقل والحنكة مرادفاً للحكمة في موضع ثالث (٣٥٦) . ودلالة هذا النظم الساسقي واضحة في أن التجربة تعني المعرفة المباشرة الموصلة لأعلى درجات المعرفة : الحكمة .

ووردت الكلمة في كتاب البيان والتبيين للجاحظ في تسعة مواضع . في الأولين كان المعنى أن المشاهدة والملاحظة واختبار النطق تدل على أثر الأسنان في إخراج الحرف (٣٥٧) . وفي الموضع الثالث أورد ضمن كلام

-
- (٣٥٢) د . تمام حسان : الأصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٢ م - ص ١١ وما بعدها .
 (٣٥٣) الشريف الجرجاني : التعريفات - ص ٢٢١ .
 (٣٥٤) ابن وهب : الرهان في وجوه البيان - تج . د . حفني محمد شرف - مكتبة الشهاب - ١٩٦٩ م - ص ١٦٩ .
 (٣٥٥) السابق - ص ٣٢٨ ، ٣٣٢ .
 (٣٥٦) السابق - ص ٢٠٦ ، ٢١٥ .
 (٣٥٧) الجاحظ : البيان والتبيين - ٦٠/١ ، ٦١ .

لسحبان بن وائل قوله : « وليس الحزم بالتجارب ؛ لأن عقل الغريزة مسلم الى عمل التجربة » (٣٥٨) ، وهي عبارة نذكر بما رواه العتبي عن أبيه ، وذكره القالي في أماليه ، اذ قال : « العقل عقلا ن ، فعقل تفرد الله بصنعه ، وعقل يستفيد المرء بإدبه وتجربته ، ولا سبيل الى العقل المستفاد الا بصحة العقل المركب ، فاذا اجتمعا في الجسم قوى كل واحد منهما صاحبه تقوية النار في الظلمة نور البصيرة » (٣٥٩) . والعقل الذي نفرد بإيجاده الله ، المصنوع ، المركب ، هو عقل الغريزة عند سحبان . والعقل المستفاد هو عقل التجربة عند سحبان . ومعنى الاستفاد أن العقل يستفاد ، أو يتم تحصيله ، من التجربة . وهذا المعنى يتفق تماما مع المبدأ التجريبي الذي ينص على أن التجربة هي الطريق الصحيح لتحصيل العلم والمعرفة . وفي النهاية فان المقامين : الفطري أو المركب ، والمستفاد أو الكسبي أو التجريبي ، يتحولان الى قوة في الانسان ، وسوف نعاود النظر في علم نفس القوى بعد قليل .

وفي موضع رابع من البيان والتبيين ورد في خطبة للحجاج : « فكيف تنفعكم تجربة ، أو تعظكم وقعة » (٣٦٠) فعطف التجربة على الوقعة انساقا مع واقعية - أو وقائية - التصور التجريبي . وفي موضع خامس قال الحجاج : « ولقد فررت عن ذكاء ، وفتشت عن تجربة » (٣٦١) فجعل التجربة مصدرا لنوع من المعرفة العيانية المباشرة الصادقة . وفي موضع سادس قال الكمي في المدح :

أهل التجارب في المحا فل والمقاول بالخاص (٣٦٢)

وفي موضع سابع قال رجل مادحا : « أدبتهم الحكمة ، وأجكمتهم التجارب » (٣٦٣) فجعل الكمي والمادح التجربة مصدرا للحكمة . وفي موضع ثامن أوصى عبد الملك بن صالح العباسي ابنه قائلا : « طول التجارب زيادة في العقل » (٣٦٤) محتملا أن تكون التجربة مصدر الحكمة ، وأن نكون مصدرا لما يسمى بالعقل المستفاد . وفي الموضع التاسع نجد الجاحظ يضع بابا عنوانه « باب من البله الذي يعتري من قبل العبادة وترك

(٣٥٨) نفسه - ٢٧/٢ .

(٣٥٩) القالي : الأمالي - نشر محمد عبد الجواد الأصمعي بدار الكتب المصرية - بيروت -

١٩٨٠ م - ص ١٦٧ .

(٣٦٠) البيان - ١١٤/٢ .

(٣٦١) نفسه - ٢١٩/٢ .

(٣٦٢) نفسه - ٦٧/٣ .

(٣٦٣) نفسه - ٢٦٤/٣ .

(٣٦٤) نفسه - ٢٦٨/٣ .

التجارب » ، ويفصله به من « أثر الوحدة وبرك معاملة الناس ومجالسة أهل المعرفة ، فمن هناك صاروا بلها » (٣٦٥) ، فدل على أن التجربة هي المعرفة المباشرة للعالم ، حيث المعرفة تعنى العلم بالجزئيات ، وهو علم ذو طابع تجريبي .

ونضيف الى هذه السياقات ما قاله الجاحظ في تقديمه لكتابه « الحيوان » حين قال : « فقد أخذ من طرف الفلسفة ، وجمع بين معرفة السماع وعلم التجربة ، وأشرك بين علم الكتاب والسنة ، وبين وجدان الحاسة ، واحساس الغريزة » (٣٦٦) فجعل - صراحة - التجربة بطبيعتها الحسية مصدر العلم . وعلى الرغم من أن الخطاب القديم لم يكن يعنى عنايه مباشرة بتحليل ما نسميه « المنهج » ، بالمعنى الذى نعرفه له ، الا أن هذا التحليل لكلمة « التجربة » فى الخطاب القديم يكشف بوضوح فاطح عن الوعى المنهجى بالتجربة منهجا للمعرفة . وقد يقال ان الخطاب القديم لم يعرف التجربة بأنها « ملاحظة الظاهرة بعد تعديلهما كثيرا أو قليلا » ، (٣٦٧) ومن المؤكد أن الخطاب القديم لم ينصور التجربة على هذا النحو ، والتميز بين المفهوم القديم والحديث ضرورة لتجنب الاسقاط . لكن هذا الظن لن يعنى الأبصار عن الحضور الجلى لمفهوم التجربة فى الخطاب القديم بوصفها مصدر المعرفة . وقد يقال ان المنهج فى العلوم الانسانية لبس التجريبية لكنه ما يسميه بعض علماء المناهج « المذبح الكفى الذاتى » (٣٦٨) وقد نستعملها تقسيمات أخرى متروكة عند بعض علماء المناهج تميز بين منهج « الواقعة » أو الموضوعية من الخارج ، ومنهج « الماهية » أو الموضوعية من الداخل ، ومنهج « البنية اللاواعية والبنية العميقة » أو الموضوعية من الداخل والخارج ، وما يقترح من منهج رابع لاحتواء مشكلة المناهج يقوم على التفسير والتنبؤ بين الوحدة الوقائية والموقف الكلى (٣٦٩) ، لكننا حين نستخدم مفهوم المنهج لصحيح موقفنا معرفيا منطقيا اجرائيا مضبوطا ، وليس ضوابط الموضوعية وحدها ، سوف نكتشف أن ما يطرحه تحليل الخطاب القديم على مستوى المنهج صحيح الى حد بعيد .

(٣٦٥) نفسه - ٢/٢٤٠ .

(٣٦٦) الجاحظ : الحيوان - ١/١١ .

(٣٦٧) د . على عبد المعطى : رؤية معاصرة فى علم المناهج - الاسكندرية - دار المعرفة الجامعية - ١٩٨٧ م - ص ٧٥ .

(٣٦٨) المصدر السابق - ص ٢٣ - ٢٤ .

(٣٦٩) د . قنصوة . الموضوعية فى العلوم الانسانية - ص ٧٠ .

بل ان تحليل الخطاب ليكشف عن أن مفهوم العقل نفسه كان
مفهوما تجريبيا . يقول ابن وهب ان الكذب « نتائج القلب ، وكان المتجاسر
على تأليفها انما يبدى صفحة عقله ، ويبين عن مقدار علمه أو جهله » (٣٧٠)
قد ننصور لأول وهله أن العقل ههنا مصدر المعرفة مادام الكتاب نتائج
عنه ، واظهارا لصفحته ، وإبانة عن العلم . لكن ابن وهب لا يسمح لنا
بهذا الظن ، اذ سرعان ما يقول : « والعقل حجة الله سبحانه على خلقه .
والدليل لهم الى معرفته ، والسبيل الى نيل رحمته » (٣٧١) فدل على
أن العقل دليل أو أداة للمعرفة . ذلك أن العقل عند العرب هو
التميز (٣٧٢) ؛ أي أنه أداة للفهم . وابن وهب يقول : « والعقل ينقسم
قسمين : موهوب ومكسوب ، فالموهوب ما جعله الله في جبلة خلقه » .
اما المكسوب فهو « ما أفاده الاسان بالتجربة والعبس ، والأدب
والنظر » (٣٧٣) وهنا فارق بين التقسيم الى وهبي وكسبي والتقسيم
الشهير في الدافعية الى دوافع أولية وأخرى ثانوية . يتمثل الفارق في
أن الفهم القديم كان يرى في الوهبي والكسبي كيانات قائمة ، وأدوات
معرفة ، بينما يرى الفهم الدافعي في الدوافع مؤثرات أو مشيرات للسلوك .
لها صفة التكرار . وبرغم هذا الفارق يظل التمييز بين الأولى والثانوى
قريبا من التمييز بين الوهبي والكسبي ، ويظل الوهبي أوليا ، والكسبي
ثانويا ، ويظل من الممكن الحديث عن فهم تجريبى سابق على الدافعية
يمثل في الخطاب القديم . واذا وضعنا الى جوار عبارة اسحاق بن وهب
ما سبق أن أوردناه عن سحبان بن وائل فيما رواه الجاحظ ، وعن العتبى
عن أبيه فيما رواه القالى ، من التمييز بين عقل الغريزة وعقل التجربة ،
أو بين العقل المركب والمستفاد ، فسوف يظهر مدى حضور وشيوع هذا
الفهم الأدوى التجريبى للعقل . ومادام العقل نفسه مفهوما على نحو
تجريبى فان المنهج كله - بالضرورة - تجريبى .

وفكرة الموهوب نزول الى الجبله النى تؤزل بدورها الى فكرة الطبيعة
التي تحتل أهمية كبيرة فى الفكر التجريبى العربى . يقول ابن منظور :
« الطبع والطبيعة : الخليقة والسجية النى جبل عليها الانسان » (٣٧٤)
ويقول : « والطباع : ما ركب فى الانسان من جميع الأخلاق التى لا يكاد
يزاؤها من الخير والشر . والطبع : ابتداء صنعة الشئ » (٣٧٥) فمادة

(٣٧٠) البرهان - ص ٥٠ .

(٣٧١) نفسه - ص ٥٢ .

(٣٧٢) ابن منظور : لسان العرب - مادة عقل - ص ٣٠٤٦ .

(٣٧٣) البرهان - ص ٥٣ .

(٣٧٤) اللسان - مادة طبع - ص ٢٦٣٤ .

(٣٧٥) السابق - ص ٢٦٣٥ .

« الطبيعة » اللغوية تفضى الى الخليقة ، والسجية ، والجبلية ، والتركيب ، والصناعة . ان الطبيعة مصنوعة - برغم تناقض اللفظين . وفكرة « الصناعة » أساس في الفهم . ان الصناعة تركيب ، أو مزج ، أو خلط دقيق لعناصر ثابتة أو كالنابتة . هذا الفهم هو ما يتيح للفظ الصناعة أن يتحرك دلاليا من معنى ديني هو خلق العالم الى معنى علمي هو العلم المضبوط بالقواعد أو القوانين . أما عن العناصر فقد حاولت الفلسفة القديمة أن تحصرها في أربعة : الماء ، والهواء ، والنراب ، والنار ، ونظرت اليها نظرة تجريدية . ولقد لقي هذا الحصر ، وهذا التجريد غير الواقعي أو التجريبي ، نقداً كان أحيانا كلبا مهذبا يؤكد أن ألفاظ الفلسفة القديمة نهول بلا معنى (٣٧١) ، فهي تجريدية لا معنى لها في الواقع التجريبي ، وكان أحيانا نقداً هجائياً مقذعاً فاحشاً (٣٧٧) . ولنضع نموذجاً على الفهم التجريبي العربي للنسق التركيبي لعناصر الطبيعة ، وليكن تحليلهم لفكرة الوحدة السربية :

« فأما الخواص الخالص فانهم قالوا : العرب كلهم شيء واحد لأن الدار والجزيرة واحدة ، والأخلاق والنسب واحدة ، وبينهم من التنصاهر والتشابه والاتفاق في الأخلاق وفي الأعراق من جهة الخؤولة المرددة والعمومة المشتبكة ، ثم المناسبة التي بنيت على غريزة التربة وطباع الهواء والماء ، فهم في ذلك شيء واحد في الطبيعة واللذة ، والهمة والشمائل ، والمراعى والراية ، والصناعة والشهوة » (٣٧٨) .

أما « الخواص الخاص » فهي علامة على أن خطاب الجاحظ عن الخواص هنا خطاب علمي منهجي . وأما الوحدة هنا فمردودة الى وحدة الطبيعة والأمور المكتسبة كاللغة والنسب . وفي مقام الطبيعة ذكروا عناصر ثلاثة : التربة والهواء ، والماء . ولم يذكروا النار لأنها ليست عنصر وحدة . ذلك أنهم يفكرون في العناصر بمداولات واقعية تجريبية مادية . الماء هنا ليس الماء الذي تخلق منه العالم عند طاليس ، وهو ماء مالى مجرد . أما الماء ههنا فهو الماء الشحيح الذي يتصارع حوله العرب . وطسعة الصحراء ، بسخونة هوائها ، أو عنف رياحها ، وندرة مائها ، عوامل واحدة تسم العرب جميعاً بطابعها . لهذا لم تذكر النار لأنها لا دور لها في

(٣٧٦) راجع مقدمة ابن قتيبة لأدب الكاتب - ص ٣ - ٤ .

(٣٧٧) راجع الخمر المقذع بن باذنجان والشاعر المعروف بالمخنث في طبقات الشعراء

لابن المعسر - تم : عبد السار فراس - دار المعارف - ط ٤ - ١٩٨١ م - ص ٣٣١ .

(٣٧٨) البيان والتبيين - ١٦٩/٣ .

الأمر بالتحليل الواقعي التجريبي . وسببه بهذا الموقف موقف الجاحظ من الموانع التي تمنع البالغ من استيعاب المعارف ، اذ يردّها الى « أمور في أصل تركيب الغريزة » تنقسم عنده الى : موانع من قبل الأخلاط الأربعة على قدر القلة والكثرة والكسافة والرفة ، وموانع من جهة سوء العادة ، وموانع من الشواغل العارضة ، والقوى المنقسمة ، (٣٧٩) فجمع فكرة الأخلاط الأربعة مع فكرة العادة ، مع فكرة المكسوب المتمثلة في الشواغل العارضة ، وانقسام القوى ، فضلا عن فكرة القوى نفسها . وهذه عناصر الفهم التجريبي القديم . ولقد نقد التجريبيون المعادئون فكره العلة الأرسطية على أساس أن العلة التي تنتج معلولا نحتوى على « قوة » غامضة ، أو « هوية ثابتة بين تصورين » مسبدلين بهذه الفكرة فكرة العادة التي ترى في العلية تعاقبا زمنيا (٣٨٠) . لفكرة العادة حضور في الخطاب القديم .

يقول الجاحظ :

« ينبغى لكم بديا أن تعرفوا الطبيعة والعادة ، والطبيعة الأريسية من الاستوائية ، والممكن من الممكن ، وأن الممكن على ضربين فمنه ما يكون لهالة موزونة يجهز دفعا ، وفصل ما بين العلة التي لا يجهز دفعا ، وهي على كل حال علة ، وبين الامتناع الذي لا علة له الا عين الشيء وجنسه » (٣٨١) .

وهذه فكرة العادة مرتبطة بفكرة الممكنات ، وهما جوهر في الفهم التجريبي عموما والصورة العربية القديمة منه على نحو الخصوص . واذا جمعنا آليات ومفاهيم الخطاب التجريبي القديم : العادة ، الممكن ، التركيب ، الطسعة ، الصناعة ، وضعناها في ضوء كلام الجاحظ عن الوحدة العربية فاننا نستطيع أن نخرج بتصوّر اجتماعي جغرافي ، يروغ الى تصوّر المجتمع نمطا من أنماط تركيب العناصر الطبيعية ، فتركبها يؤدي الى التربة الصحراوية بمناخها الخاص ، وطبيعة مائها المميزة ، مما ينعكس على البشر والمجتمع ، ويكون طبيعتهم الخاصة بهم .

ولم يكن حظ مفهوم « النفس » مختلفا عن المفاهيم التجريبية الأخرى . فلقد فهمت على نحو مشابه لفهم العقل . فالنفس – فيما يقول

(٣٧٩) السابق – ١٧٠/٣

(٣٨٠) وليم جيمس بعض مشكلات الفلسفة – ص ١٧٢ ، ١٦٥ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٥ .

(٣٨١) الحيوان – ٣٧٣/٣ .

ابن خالويه - هي ما يكون به التمييز (٣٨٢) ، وذلك العقل أيضا ، خاصة أن القلب كان عندهم صاحب التفكير كما جاء في عبارة مالك بن دينار : القلب اذا لم يكن فيه فكره خرب (٣٨٣) . وكما أن العقل ينقسم الى موهوب ومكسوب فان النفس - فيما يروى عن ابن عباس - نفسان : احدهما نفس العقل التي به السميز ، والاخرى نفس الروح الذي به الحياة (٣٨٤) . والنفس التي يكون بها التمييز قد تكون نفسين كذلك ، ومنه قول الشاعر :

يؤامر نفسه وفي العيش فسحة
أيسترجع الذؤبان ام لا يطورها ؟

وأشيد الطوسي :

لم تسدر ما لا ولسيت قانها
ولم تؤامر نفسك مهتريسا
عمر ك ما عشت آخر الأبد
فيها وفي اختها ولم تسكد
وقال آخر :

فنفسي نفس قالت : انت ابن بجدل
تجد فرجا من كل غمي تهابها
ونفس تقول اجهد نجاتك لا تكن
كغاضبة لم يغن عنها خضابها (٣٨٥)

وذاات التصور الثنائي التجريبي للنفس هو ما نجده عند الأطباء القدماء الذين تصوروا أن النفس مزاج وتألف بين الطبائع الأربع ، أو شكل البدن وخطبطه ، أو جسم لطيف داخل في البدن وسائر فيه (٣٨٦) . هذا التوازي النفسجسمي صورة من صور التركيب الثنائي لأطبائهم الذي فامب الفلسفة الوجودية على نقضه (٣٨٧) . وفي الامكان أن نختصر هذا التصور في مصطلح لعل الدكتور حابر عصفور

-
- (٣٨٢) لسان العرب - مادة « نفس » - ص ٤٥٠٠ .
(٣٨٣) ابن المعتز : كتاب البديع - تج . كراتشكوفسكى - العراق - مكتبة التنج - ط ٢ - ١٩٧٩ م - ص ٢ .
(٣٨٤) اللسان - مادة نفس - ص ٤٥٠٠ .
(٣٨٥) اللسان - مادة نفس - ص ٤٥٠٠ وقارن ميتي الفرزدق في البديع لابن المعتز - ص ٥٤ .
(٣٨٦) د . ابراهيم مذكور في الفلسفة الإسلامية - ص ١٢٦ .
(٣٨٧) د . حبيب الشاروني : فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية الفصل الاول : أولا . الجسم اشكال طبيعي ص ص ٩ - ٣٣ .

أول من وضعه ، وهو « سيكولوجية الملكات » (٣٨٨) ، وعلينا الآن أن نلقى بعض الضوء عليه .

ويشار بمصطلح سيكولوجية الملكات Faculty Psychology الى تفسير الظواهر العقلية بارجاعها الى نشاط قدرات معينة مثل الذاكرة والخيال والارادة والانتباه وما شابه ذلك (٣٨٩) . وتتلخص النظرية حينئذ في أن العقل مكون من مجموعة من القوى والملكات (٣٩٠) ، والملكة قدرة فطرية للعقل ، نعد ذاتا مستقلة مع نائرها وتأثيرها في الملكات الأخرى (٣٩١) . هذا ما ينطبق على الحركة الفلسفية المدرسية في العصور الوسطى ، خاصة أوغسطين ، وتوماس الأكويني (٣٩٢) . ويمكن أن نعلمه مع الوجوديين على ثلاثية : المعرفة ، والوجدان ، والارادة . الشائعة في علم النفس (٣٩٣) . ويمكن أن نعلمه على الفلسفة القديمة ، يقول أفلاطون : « ان النفس تتجزأ بعرض ، وذلك أنها اذا كانت في الجسم قبلت التجزئة بنجزة الجسم ، كقولك ان الجزء المفكر هو غير الجزء البهيمي ، وجزؤها الشهواني غير الجزء الغضبي » (٣٩٤) . وفي نفس الوقت يشار بالمصطلح الى مدرسة ألمانية يتزعمها عالم يدعى جال Gall ولقد نشأ مبدأ الملكات العقلية خلافا للنظرية الترابط Association Theory مفسما العقل الى أقسام مثل الذكاء ، والعواطف ، والارادة ، الخ . مما أفضى الى فكرتين : الأولى هي علم قراءة الجماجم Phrenology عند جال حيث يتم ربط القدرات بمناطق مخية definite carnial areas تأكيداً للعلاقة بين الخصائص الفيزيائية والعوامل الشخصية فيما يشبه علم القياس الشعبي ، وهو ما بلوره جال فيما يعرف بالمخرائط.

(٣٨٨) د. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والملاهي - دار المعارف - ١٩٨٠ م - ص ٦٢ ، ٦٨ ، د. قاسم مومني : نقد الشعر في الرابع الهجري - القاهرة - ١٩٨٣ م - ص ٢٨١ .

(٣٨٩) د. الحفني : موسوعة علم النفس والتحليل النفسي - ٢٩٩/١ .

(٣٩٠) د. انتصار يونس : السلوك الانساني - القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٤ م - ص ٨ .

(٣٩١) روتر . علم النفس الاكاديمي - ت . د . عطية محمود هيا - دار الشروق - ط ٢ - ١٩٨٤ م - ص ٩٦ ، حامد عبد القادر وآخرون : في علم النفس - القاهرة - مطبعة المعرفة - ط ١ ١٩٣٢ م - ٢٩/١ ، ٣٠ .

(٣٩٢) طلعت منصور وآخرون : أسس علم النفس العام - الأنجلو المصرية - ١٩٨١ م - ص ٢٧ وما بعدها .

(٣٩٣) ماكوري : الوجودية - ص ١٩٩ ، ٢٥٢ .

(٣٩٤) أهلوطين عند العرب - نج . د. عبد الرحمن بشوي - الكويت - ط ٣ - ١٩٧٧ م - ص ٣٨ .

مفهوم الابداع - ١٢٩

الفريينولوجية Phrenological charts (٣٩٥) . والفكرية الثانية هي الدفاع عن تقديم مواد التدريب في المدارس لأجل تدريب القدرات وتنميتها . ومع القول بفكرة التدريب فإن جال يرى أن الملكات موروثة (٣٩٦) . ولقد نقض العام الحديث نصورات جال وسكونية النفس بالملكات ، مع بناء حرائطه داب نفع .

أما عن علم نفس الملكات عند العرب فإنه على المعنى العام لا المعنى المراد عند جال ، وذلك المعنى العام ينسب تماماً مع المصور التجريبي العربي القديم .

وهناك مشكلتان نعرضان قبول هذا التحليل لعلامات المذهب في الخطاب القديم : الأولى تتعلق بالالحاق الدائم على دور الاسلام في بناء الحضارة الاسلامية ، وهو بوصفه ديناً ليس مجرد بحث تجريبي ، والثانية تتعلق بالالحاق الدائم على دور أرسطو . والواقع أن انحراط المدارس في البحث المقارن بين الفكر القديم وأرسطو ، أو بينه والقرآن ، له ضرره في صرف الاذهان عن قراءة نصوص الفكر في بناء خطابها الخاص بمعمل عن اسباب تدهج خارجها .

أما عن مسألة الدين فهي تنتمي الى مستوى من الخطاب نسجه بالخطاب الأولى لا العلمي ، وفي الالحاق عليه دراسة التفاعل بين مستويات الخطاب ، لكنها في غياب نظرية الخطاب نفع في الحاط ، بين المستويات . وأما عن اليونان فإن الممارسة يجب ان تعقد بين ما هو أولى عند اليونان (الفلسفة) ، وما هو أولى عند العرب ، لا ما هو منهجي . وهناك تميزات كثيرة في هذا الصدد لم تكتشف بعد . من نماذجها التمييز بين مفهوم الديميورج (الصانع) عند أفلاطون (٣٩٧) ، ومفهوم الله عند العرب ، فالأول ذهني ، والآخر سمعي أو نقلي . هذا الفارق وحده كاف للكشف عن الفارق بين النصور المثالي اليوناني ، والديني العربي . أما عن أرسطو فلقد وضعت دراسات عليه تحاول أن تصور الأرسطية فلسفة تجريبية محاولة حثيثة ، حتى ان احداها لتذهب الى أن بحث أرسطو عن « الصورة » eidos بحث عن الصورة النوعية أو الماهية المغروسة في الطبيعة (٣٩٨) .

Freyer, Henry. Sparks, General Psycdology, New York, (٣٩٥)
Barnes & Noble, INC. 4th edition, 1954. p. 206.

(٣٩٦) د . عبد الستار ابراهيم : الانسان وعلم النفس - ص ٢١ ، ٢٢ .

(٣٩٧) د . محمود حمدي زقزوق : تمهيد للفلسفة - القاهرة - الأنجلو المصرية -

١٩٧٩ م - ص ٢٦٤ .

(٣٩٨) د . محمد الشارح : نظرية العام ، مطبعة - ص ٢٥٤ .

بوصفها فكرة تجريبية مع أن فكرة الصورة أو الماهية فكرة مثالية خالصة .
ولقد كشفت هذه الدراسة نفسها في مواضع عديدة عن جوانب مثالية
في نظريه العلم الارسطية (٣٩٩) ، وهي جوانب كفيلة بدحض فكرة
تجريبية أرسطو . وهناك دراسات أخرى تقول بازدواجية المنهج الارسطي:
جانب مثالي وآخر واقعي (تجريبي) (٤٠٠) . ومن الجلي ان القول
بالثنائية المنهجية لا يحسم مشكلة المنهج بل يحيل على علاقة غامضة بين
طرفين ، كأنها مسألة كميات متغايرة بلا نظام ثابت . وجوهر المسألة
يكن في تصور الباحثين أن المنهج المثالي لا يعالج الا مميزات . الحق
أنه - ككل منهج - يعالج مشكلات الفكر والحياة ، مما يجعله يبدو احيانا
غير مثالي بسبب طبيعة الموضوع الذي يعالجه ، لا طبيعة المنهج نفسه .
ومنهج أرسطو ليس المثالية المفارقة المستقلة عند أفلاطون ، وليس المثالية
العقائمة عند سقراط ، وليس المثالية الذاتية الشعورية عند هوسرل
أو مبرلو بونني ، وليس المثالية الذاتية الوجودية عند هيدجر أو سارتر ،
لكنه المثالية الموضوعية المحايدة (٤٠١) . وهذا كله مختلف عن المنهج
التجريبي في العلم العربي . واذا ظهر تائر من العالم العربي القديم
بأرسطو فان المعالجة السليمة لا تكتفى بأن تصيح : هنا تائر بأرسطو ،
لكنها يجب أن نقول : هنا قراءة تجريبية لأرسطو .

(٣٩٩) نفسه - ص ٩٨ ، ٢١٣ - ٢١٧ على سبيل المثال .

(٤٠٠) د . عبد الرحمن بدوي : أرسطو - بيروت - دار الفلم - ط ٢ - ١٩٨٠ م -

ص ١١٢ .

(٤٠١) من الشائع استخدام كلمة معايشة بمعنى شعورية لكننا نستخدمها هنا احيانا

بمعنى متمكنة في مكان أي غير ملأه .

- ٣ -

تعريف المفهوم

الابداع الفنى فى ضوء المنهج التجريبي القديم ظاهرة طبيعية ، تؤول فيها الى قدرة ، أو ملكة ، تتكون عن تراكيب أو مزاج عناصر الطبيعة فى الانسان ، وتشبهه العنصر المستقر السابت فى استقرار سماتها ، وتشبهه العنصر المشع القلق ابان نشاطها .

و « يصدق » هذا المفهوم على كثير من المصطلحات نصنفها كما يلى :

١ - أمراض الابداع :

هذا موضوع طالما أهمله دارسو النقد القديم . والمحدثون مشغولون أمامه بالتساؤل : أيهما دافع الى الآخر الابداع أم المرض ؟ ودلالة «المرض» فى هذا السياق هى الدلالة الباثولوجية المعروفة فى العلاج النفسى Psychotherapy ، أى العصاب ، والذهان ، والفصام ، والهلاوس ، الخ . أما المرض بمعنى ما يعوق أو يعطل الابداع خاصة ، وان لم يكن مرضاً بالمعنى العام ، فهذا ما لا يمكن استنباطه الا من الخطاب النقدي القديم . فى هذا الصدد نستطيع أن نميز بين شيئين :

(أ) أمراض تعوق الابداع :

تلك هى جميع العيوب التى لا تفسد فعل الابداع كل الافساد ، وتقلل من قدره - أحياناً - فحسب . وكلها راجعة الى عيوب فسيولوجية أو نطقية . فالنمتم منلا - من يتتبع لسانه فى التاء ، والفأفة من يتتبع فى الفاء (٤٠٢) . ومن الخطباء من كان أشغى (بارز الأسنان العالياً ، ويقول الثعالبي انه اختلاف المنابت) (٤٠٣) ، أو أروق (ركوب السن الشفة ، وعند الثعالبي طولها) (٤٠٤) ، أو أشدق (سعة الشدقين) .

(٤٠٢) البيان والتبيين - ط السندوي - ٤٦/١ .
 (٤٠٣) الثعالبي : فقه اللغة ومر العربية - ص ١٠٣ .
 (٤٠٤) السابق والصفحة .

أو أفقم (مثله ، وعندئذ النعاليبي تقدم الاسنان السفلى على العليا) (٤٠٥) .
لا ريب أن هذه العيوب أساس ملحوظاتهم الشرية في علم الأصوات ،
وقريبة من علم الفصاحة . وكلها أمور تعيب المبدع ولا تحبط عمله نهائياً ،
كما أن واصل بن عطاء استطاع أن يهزم لشغته في الرأى ، فلدرب نفسه
على اسقاط الرأى وكلماتها من خطبه ، حتى أتقنها (٤٠٦) .

(ب) أمراض تعطل الابداع :

أخطرها العي والحصر ، وهم يتعوذون منهما تعوذهم من جميع
الشرور (٤٠٧) . بعدهما الفه ، ثم المفحم ، ثم اللجلج ، ثم الأبكى (٤٠٨) .
ومن تلك الأمراض الحبسة وهي ثقل الكلام ، والحكمة وهي ذهاب آله
المنطق وعجز أداة اللفظ حتى لا تعرف المعاني الا بالاستدلال (٤٠٩) .
والرته حبسة في اللسان وعجلة في الكلام (٤١٠) . واللفظ دخول بعض
الكلام في بعض (٤١١) . وهم يخلصون الشاعر بالمفحم والخطيب
بالبكى (٤١٢) . وقد يعذرون المبدع في التشديق والتعذر والتعيب
(من الفئة الأولى) ولا يعذرون في العي والحصر (٤١٣) .

ونسطيع أن نقارن هذه الحالات بما يعرف في الدراسات الحديثة
باسم علم أمراض الكلام Speech Pathology ، وكلها تمثل عيوباً
للكلام speech defects نرجع الى عيوب جهاز النطق ، وهي أسباب
فسبولوجية تخلص من الأسباب النفسية والبيئية التي يهتم بها
المحدثون (٤١٤) . والتأتأة والفاؤة في الدراسة الحديثة تؤدي الى الكلام
المتشنج spastic speech ، وسكتة الكلام speech block (٤١٥) .
والحبسة Aphasia في الدراسات الحديثة مرض نفسي يسمى المبدع .

-
- (٤٠٥) المصادر السابق والصفحة - وال ان ٥٧/١ .
(٤٠٦) السان - ٣٠/١ .
(٤٠٧) البيان - ٢١/١ .
(٤٠٨) لغة اللغة - ص ١٠٨ .
(٤٠٩) البيان - ٢٨/١ .
(٤١٠) لغة اللغة - ص ١٠٦ .
(٤١١) وال ان ٥٧/١ وقارن بما سماه فرويد الادغام وهو دمج كلمتين معا .
المحاضرات التمهيدية ، ص ٢٠ .
(٤١٢) السان ٢٩/١ .
(٤١٣) نفسه والصفحة .
(٤١٤) د . حامد عبد السلام وهران : الصحة النفسية والعلاج النفسي - عالم الكتب -
ط ٢ - ١٩٧٨ م - ص ٥١٧ ، ٥١٨ .
(٤١٥) د . الحظي : موسوعة علم النفس - ٢٢٤/٢ ، ٢٢٧ .

وغير المبدع خلافا للمعالجة القديمة . والعرب يقضدون بالحسبة الحسبة الكلامية فحسب ، أما النسيانية ، والارنباطية ، والاختلاجية ، والتعبيرية ، والحركية ، والحسية ، والكلية ، والبصرية ، فغير مشار اليها فى الخطاب القديم . والحسبة من اضطرابات التوابط ، فهي تحطيم جزئى أو كلى لعمليات الترابطية بسجدة تلف عضوى فى الدماغ ، ومن أعراضها عدم القدرة على الكتابة *agraphia* ، أو القراءة *alexia* ، أو محاكاة الايماءات *amimia* ، أو التلفظ *anarthria* ، أو التعرف على أجزاء الجسم أو تعريفها *aphonia* ، أو استحداث أصوات معينة *agnosis* ، أو معرفة المعنى المرتبط بمبر حسى *autoagnosis* (٤١٦) . ويذكر زوريف وبلومستين أن علم الحسبة *Aphasiology* يربط هذا المرض باصابة منطقة فى الدماغ تسمى منطقة بروكا ، تسبب مرض حسبة بروكا *Broca's aphasia* ، الذى يسبب انفصالا بين القدرة على التلفظ وما ينطق المريض بالفعل (٤١٧) .

وتناثية القدرة والانجاز تلوح وراء فئتى الأمراض السابقين . فما يعوق الابداع تكتمل فيه القدرة دون الانجاز ، وما يعطل الابداع يتعثر فيه الانجاز بتعثر القدرة ذاتها .

٢ - مصطلحات الملكة :

من مثل الطبع ، والقدرة ، والقوة ، وأحيانا البديهة ، وما الى ذلك . والملكة نتاج المزاج الانسانى ، أو تركيب عناصر الطبيعة فى الانسان ، وهى فارق نوعى بين المبدع وغير المبدع . واتساقا مع معنى التجريسة الى النحكم فى الظواهر ، تضمن الخطاب القديم اجراءات لهذا الغرض على مستويين :

(أ) اثارة الملكة وذلك بضربين :

١ - بتدخل خارجى : وذلك ما يسمى بالامتحان حين يخرج الناقد ، أو المتلقى ، أو المبدع المنافس ، أحد المبدعين ليمتحن ملكته وقدرته على الابداع . وكان هذا يحدث كثيرا فى الأسواق والنوادر وقصور الأمراء ، حتى أصبحت كلمة الامتحان مرادفة للنقد ، اذ الناقد يمتحن الشاعر كما

(٤١٦) د . الحفنى : موسوعة علم النفس - ٦٠/٢ .

(٤١٧) Edgar. B. Zurif & Sheila. E. Blumstein, Language & The Brain, Linguistic Theory & Psychological Reality, edited by . Halle, Bresman, & Miller, London. Cambridge, 1981, p. 229, 230.

يتمتحن الشعر ، وأصبح الامتحان شرط البراعة . يقول ابن قتيبة : والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي ، وأراك في صدر بيته عجزه ، وفي فأنحته قافيته ، وبيننت على شعره رونق الطبع ووسى الغريزة ، وإذا امسحن لم ينلعم ولم ينزحر « (٤١٨) فجعل الامتحان شرطاً للطبع ، أو قوة الملكة ، والشعر مرآة راقية رنقة لا تظهر ما في الطبع أو الغريزة من رونق ووسى . ويسمى الامتحان في الخطاب في ظل ما سوف نطلى عليه في تطور المفهوم المنهجي للابداع الفني اسم «المفهوم الأسلوبى» .

٢ - بجهد ذاتي يبدله المبدع ويطلب منه ، فبهول بشر بن المعتمر هي صحيفه « خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك واجابتهما اياك » (٤١٩) . ويقول أبو تمام موصياً الباحث : « تخير الأوقات وأنت قليل الهموم صفر من الغموم ، واعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الانسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر ، وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم » (٤٢٠) . وهناك مادة وفيرة في هذا الشأن (٤٢١) ، كلها تتجه الى تنبيه المبدع الى لحظات انطلاقه واغتنامها . وجميع ما سوف يشار اليه خاصاً بتنمية الملكة يأتي في المقام الثاني بعد النجاح في اثارها بهذين الاجرائين : الخارجى والذاتى .

(ب) تنمية الملكة :

والمراد هو الارتفاع بقدرات الملكة الى مرتبة « الفحولة » ، وهي أعلى مراتبها . وينم هذا في الخطاب القديم على نحوين : أولهما تقويم العمل الفنى مما يساعد على توجيه الملكة الى الأفضل . وثانيهما توجيه المبدع الى أدوات مباشرة خاصة بتنمية الملكة ، وينم في هذا الصدد أدبان : المران والثقافة . والدعوة الى المران في الخطاب القديم كانت ملحة . وفد قال رجل لخالده بن صفوان : « انك لتكثر . فقال : أكر لضربين أحدهما فيما لا تغنى فيه القلة ، والآخر لتمرين اللسان فان حبسه يورث العقل . » (٤٢٢) وهذا ما أراده العتابي حين قال « اذا حسس اللسان

-
- (٤١٨) ابن خلدون الشعر والشعراء - نج : أحمد محمد شاكر - دار المعارف - ١٩٨٢ م - ٩٠/١ .
- (٤١٩) السان - ١٠٤/١ . وابن رشيق : العمدة ٢١٢/١ .
- (٤٢٠) العمدة - ١١٤/٢ .
- (٤٢١) العمدة - ٢٠٤/١ - ١١٧ ، العسكري : الصناعتين - تج د : مفيد قبيصة - بيروت ط ١ ١٩٨١ م - ص ص ١٥١ - ١٧٠ .
- (٤٢٢) المردد : الكامل - بيروت - مكتبة المعارف - ٢٤٦/١ .

عن الاستعمال اشتملت عليه مخارج الحروف » (٤٢٣) ، وما أراد به الجاحظ حين استخدم ألفاظ : مقامات ، وسياسات ، وكلف ، ورياضيات (٤٢٤) .

أما عن العفاف فمعناها الحديث مجموعة الأنماط الحضارية والساكنية والمعرفية التي يكتسبها الفرد في بيئته ، أما دلالة اللفظ في الخطاب القديم فماخوده من تقويم قنأه الرمح ، ومحاولة الى معنى التهذيب (٤٢٥) . فإذا طلبنا المعنى الحديث في الخطاب القديم فإننا نلتزمه تحت مصطلح « أدب » أو « آلة » . وما يقصده ابن قتيبة بكلمة « أدب » في « أدب الكاتب » هو تحصيل معارف مختلفة لغوية ، وطبيعية ، ورياضية ، ودينية ، وتاريخية . (٤٢٦) ويجمع الى هذه المعرفة النظرية المعرفة العملية التي تمثل في « . . أن يمتحن معرفته بالعمل في الأرضين لا في الدفان ، فإن المحبر ليس كالمعاني » (٤٢٧) . ويجمع اليه أداب النفس من العفاف ، والحلم ، والصبر ، الخ (٤٢٨) . وهذا الاستعمال لكلمة أدب هو ما تواتر في الخطاب القديم ، فنجد ابن الأثير في القرن السابع يذكر في « آلات علم البيان وأدواته » معارف كثيرة ، كلها نظرية ، مثل معرفة علم العربية من النحو والتصريف ، ومعرفة الألفاظ المتداولة من اللغة (٤٢٩) الخ . ثم عاد فوسع دلالة « الآلة » المطلوبة لنسمل « التتبع بكل فن من الفنون ، حتى انه يحتاج الى معرفة ما تقوله النادرة بين النساء ، والماشطة عند جلوة العروس ، والى ما يقوله المنادى في السوف على السلمة ، فما ظنك بما فوق هذا ؟ والسبب في ذلك أنه مؤهل لأن يهيم في كل واد ، فيحتاج أن يتعلق بكل فن » (٤٣٠) . الا أن ابن الأثير في استخدامه لكلمة « آلة » أسقط المعرفة العملية ، وآداب النفس ، كما ذكرهما ابن قتيبة في القرن الثالث الهجري ، فضيق النظر بأن ركز على المعارف النمانية التي حددها ، مهمل الجانب العملي والخلقى ، مؤكدا على المزيد من الأدوية والآلية .

وطبيعة الملكة في الخطاب القديم نشى بأنها قدرة عقلية طبقا لما يفصى به علم نفس الملكات . هذا يردنا الى العلاقة بين العقل والفلب في فعل

(٤٢٣) الكامل - ٣٧٠/١ .

(٤٢٤) السان والتمس - ٣٠/١ ، ٩٠ .

(٤٢٥) أساس البلاغة - ص ٤٦ .

(٤٢٦) ابن قتيبة : أدب الكاتب - ص ص ٩ - ١٥ .

(٤٢٧) أدب الكاتب ص ٩ - ١٠ .

(٤٢٨) نفسه - ص ١٦ ، وانظر العمدة ١٩٦/١ .

(٤٢٩) ابن الأثير : المثل السائر - نج : د . أحمد الحرفي وآخر - نهضة مصر -

٤٠/١ - ٤١ .

(٤٣٠) نفسه - ٦٢/١ .

الابداع . ويلخص ابن قتيبة هذه العلاقة حين يقول : « ومدار الأمر على التعذب . وهو العقل وجودة القريحة » (٤٣١) . وحين يصف النهشل القيرواني اللسان بأن الله جعله « خادما للقلوب » ، ومترجما عن نتائج العقول . « (٤٣٢) نفهم عنه طبيعة العلاقة الباطنية بين العقل والقلب داخل الفعل الابداعي ، فالابداع فعل عقلي يستهدف العاطفة ، يترجم العقل خدمة للعاطفة . وفي هذه المعادلة يقع العقل / الملكة في الوسط . وتقع العاطفة على الاطراف . فالعاطفة تنير الملكة / العقل ، لتنتج نصا يستهدف التأثير في عاطفة المنلقين .

العاطفة ← العقل ← العاطفة

لكن العقل / الملكة يظل جوهر الفعل . ومن هنا سمي العرب الشعر شعرا لأنه من يشعر بمعنى يظن (٤٣٣) ولأنها فطنة ابداعية فان الشاعر يشعر بما لا يشعر به غيره (٤٣٤) . وبمزيد من الدقة ذهب صاحب البرهان الى أن الشاعر انما سمي شاعرا لأنه « يأتي » بما لا يشعر به غيره (٤٣٥) ، ليؤكد بالفعل « يأتي » على الطبيعة البداعية للفعل . أما ما يروى عن أغراض الشعر ، وقواعده ، وأركانه ، كالمدح ، والهجاء ، أو الطرب ، أو الغضب ، (٤٣٦) فأبسط مراجعة تكشف عن أنها تشير الى استهداف الفعل الابداعي للتأثير العاطفي مع انطلاقه منه . وحين يقول ابن دريد :

وبالشعر يبدى المرء صفحة عقله

فيعلم منه كل ما كان يكتبه

وسيان من لم يهتظ اللب شعره

فيملك عطفه وآخى دمه (٤٣٧)

-
- (٤٣١) ابن قتيبة : أدب الكاتب - نج - محمد محي الدين عبد الحميد - القاهرة - مطبعة السعادة - ط ٤ - ١٩٦٣ - ص ١١ .
- (٤٣٢) الكرام المهابل الدرائل - المنابع في صنعة الشعر - نج - د - بيروت - سلام - الاسكندرية - منشأة المعارف - ١٩٨٠ م - ص ٣٣ - ٣٤ .
- (٤٣٣) ابن منظور : اللسان - ط دار المعارف - ٢٢٧٥/٥ والحرثاني . التعريفات ص ١٢٧ - والباقلاني . اعجاز القرآن - نج : السبد أحمد صقر - دار المعارف - ط ٥ - ١٩٨١ م - ص ٥١ .
- (٤٣٤) ابن رشيقي . العمدة - ١١٦/١ .
- (٤٣٥) ابن وهب . البرهان - ص ١٣٠ .
- (٤٣٦) العمدة ١٢٠/١ - قدامة بن جعفر - نقد الشعر - ص ٩١ .
- (٤٣٧) القالي : الأمالي - بيروت - دار الآفاق الجديدة - ١٩٨٠ م - ص ١٤ وقارن ببني حسان العمدة ١١٤/١ ، وأبي تمام العمدة ٩١/١ ، وأحمد بن يحيى في العسكري : المعصون في الأدب - نج عبد السلام هارون - القاهرة - الخانجي - ١٩٨٢ م - ص ١٠ ، ٢٩ .

خانه يعلن عن سيوع هذا النعمور للملكة العقلية . والصورة في البيت الثاني تؤكد سيادة العقل كسيادة الفارس على الجواد . وليس عينا أن مقابل اللب الفارس المسيطر هو المفهم ، فتلك علامة على أن المراد هو الطبيعة العقلية للقدرة المبدعة . فاذا قال ابن قتيبة : « وللمسعر دواعي تحت البطيء ونبت المتكلف ، منها الطمع ، ومنها الشوق ، ومنها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الغضب » (٤٣٨) . واذا أوصى أبو تمام البحتري قائلا : « واجعل سيونك لقول الشعر الذريعة الى حسن نظمه ، فان الشهوة نعم المعين ٠٠٠ » (٤٣٩) فليس المراد الا الإشارة الى موضع الماطفة قبل العمل في الآلة السالفة . أما الجرجاني فيقول في الوساطة : « أنا أقول - أيديك الله - ان الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه ٠٠٠٠ » (٤٤٠) مؤكدا الطبيعة العقلية لفعل الابداع مشيرا الى الملكة بالفاظ الطبع والذكاء ، ومشيرا الى تنميتها بلفظي الرواية والدربة ، موضعا أن الهدف هو رفع قوة هذا الطبع المبدع بكل الأسباب أو الوسائل .

والعاطفة في هذا السياق تمثل العامل الفردي في تحريك الملكة أو تنشيطها ، لكن هناك عوامل اجتماعية أخرى تدور حول فكرة البيئة . فما يروى عن « احتفاء القبائل بشعرائها » (٤٤١) ليس الا تأكيدا على الوعي بالآثر الذي تحدثه البيئة في المبدع . ومن هنا فان الشعر يكثر بالحروب . (٤٤٢) ونفاوت الطبائع بين السهولة والتوعر يرجع الى اختلاف البيئة بين البداوة والحضارة كما أن شعر عدى - وهو جاهلي - أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة ، لملازمة عدى الحاضرة (٤٤٣) . ان نساء فن الشعر كانت استجابة لحاجات بيئية ، يقول النهشلي :

« ولما رأت العرب المنشور يند عليهم ،
ويتفلت من أيديهم ، ولم يكن لهم كتاب يتضمن
أفعالهم تدبروا الأوزان والأعاريف ، فأخرجوا
الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء فجاءهم

(٤٣٨) الشعر والشعراء - ص ٧٨ ، ٧٩ .

(٤٣٩) العمدة - ٦٥/١ .

(٤٤٠) الجرجاني . الوساطة - تج . محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوي - القاهرة - ط ٢ - ١٩٥١ م - ص ١٥ .

(٤٤١) العمدة - ٦٥/١ .

(٤٤٢) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء - تج : محمود محمد شاكر - ٢٥٩/١ .

(٤٤٣) الجرجاني : الوساطة - ص ١٧ ، ١٨ .

مستويا • ورأوه باقيا على مر الأيام ، فالفوا ذلك وسموه شعرا « (٤٤٤) •

فالامر عندهم ليس أمر استجابته الحداثة لوقع أخفاف الابل ، لكنه
الوعى الناريخى للمجتمع الذى يطالب بتسجيل وتخليد وجوده • ان
الشعر هو المعابد العربية التى يسجلون على « أعمدها » الوعى الناريخى
للجماعة • وبالإمكان معارضة نقوش أعمدة المعابد ، بنقوش الشعراء على
عمود الشعر •

واذا نذكرنا ملامح المنهج التجريبي القديم فسوف نجد أن الطبع
يشتق من الطبيعة ، وأن البيئة مشتقة كذلك منها ، ذلك أن عناصر
الطبيعة نتركب فيما بينها فتؤلف هذا وذاك •

من هنا لم يعط التطور حقه فى بناء المنهج • ومع أن الناقدين القدماء
كان يعترف بوجود تطور فى الظاهرة الأدبية ، وكان يسجل ما يراه أحبا
من تغير فى الملكة والبيئة يجعله يدعو الى الأخذ بالرواية والحفظ لتقوية
الملكة (٤٤٥) ، أو ما يراه من أن الشعراء يكررون معانى استنفدها
السابقون ، (٤٤٦) ويرفض ربط أحكام القيمة بمعياري التقدم أو التأخر فى
الزمن فاتحا الباب للمتأخر زمتا حتى يسبق بشعره قيمة ، (٤٤٧) إلا أنه
يعود فلا يستجيب لمحاولة الشعراء الخروج عن أغراض الشعر فى صورتها
التقليدية ، (٤٤٨) فلقد كانت هذه الأغراض تمثل طبيعة الشعر ،
والخروج عنها خروجا على الطبيعة ، وفسادا للطبيعة ، وخروجا على
المجتمع بالمثل ، مادام المجتمع جزءا من الطبيعة فبه ما فيها من ثبات •
ومن هنا كان الزمن عنصرا محايدا فى التصور المنهجى القديم (٤٤٩)
مصاحبا للتطور ، فكسده ، ويكشف ظهور القوى الفاعلة فى الظاهرة
الأدبية التى لم تحفظ بالنضج والظهور من قبل • ويتوقف الانكشاف
أو النضج والظهور على القوى الفاعلة الفردية والجماعية المردودة جمعا الى
الطبع ، أو الطبيعة •

(٤٤٤) المتع ص ٢٣ وقارن بالعمدة ٨٢/١ حيث بفضل ابن رشيق الشاعر على الخطيب
لحاجتهم الى الشاعر فى تخليد المآثر • الخ •

(٤٤٥) الوساطة - ص ١٥ ، ١٦ - والعمدة ١٩٦/١ - ١٩٨ •

(٤٤٦) الوساطة - ص ٥٢ •

(٤٤٧) الوساطة - ص ١٥ - والعمدة ٢٠٠/١ - والشعر والشعراء ٦٢/١ •

(٤٤٨) الشعر والشعراء ٦٢/١ ، ٦٣ •

(٤٤٩) خلافا للدكتور أحمد أحمد بدوى : أسس النقد الأدبى عند العرب ص ١٢٧ •

وعلى وجه العموم فإن المصطلح القديم اذ يشير الى الملكة المبدعة فما يشير الا الى قدرة خاصة مفهومة على أساس من فلسفة طبيعية . ترى هذه الفلسفة أن الطبيعة مصنوعة بتركيب لعناصرها الأولية على نحو خاص من التركيب . وعلى نحو ثان من التركيب يكون الانسان . أما المبدع فهو نسق ثالث من التركيب .

فتركيب الملكة المبدعة له نسق خاص وليس عاما شأن القوى الحاسة . وهى بهذا لا تمثل جزءا من التركيب العام للانسان . بل تمثل - فى النصور الأخير - إعادة تركيب كلى للتركيب العام للانسان فى محتواه الداخلى ، ينشأ عنه تركيب ملكة مستقلة مسؤولة عن الابداع . والناقد القديم ينظر اليها نظرتة الى جوهر بطراً عليه بعض الاعراض أو المؤثرات . هذه المؤثرات على ضربين : مؤثرات انسانية ، ومؤثرات طبيعية . أما المؤثرات الانسانية فهى ما أسميناه « التحكم فى الظاهرة » . هذا التحكم . أو التدخل ، فى ظاهرة الابداع يشارك فيه العالم والمبدع معا . وهو على ضربين : ضرب من التدخل يهدف الى شحيط الملكة واثارتها ، وضرب يهدف الى تنميتها والرقى بها . أما الضرب الخاص بتنشيط الملكة واثارتها فهو بدوره على ضربين : ضرب من التدخل الخارجى يتجلى فيما أسماه النقد القديم « الامتحان » . وهو لون من الاحراج يثير ، ويختبر . الملكة ، وضرب من الجهد الداخلى الطبقى يعتمد على نشر معرفة عامة بطقوس المبدعين وسماهم فى استشارة الملكة . والضرب الخاص بتنمية الملكة والرقى بها من ضربى التحكم فى الظاهرة ، ينقسم كذلك الى ضربين : أحدهما يتمثل فى الجهد التقويى الذى يقوم به الناقد اذ يكشف مساوئ ومحاسن العمل الابداعى ، ويفاضل بين الأعمال الابداعية ، وبين المبدعين أيضا ، فرى أن فلانا أشعر من فلان ، أو أن فلانا أشعر السعراء قاطبة ، أو أشعر المائلين فى لون محدد من ألوان الفس . وثانى ضربى تنمية الملكة يتمثل فى التوجيهات التى يوجه العالم المبدع اليها ، ويعينه عليها ، لينسجى بها نكتة ، يتمثل فى هذا الصدد وسامان : أحدهما هى الماران أو الدربة التى نجدد طاقة الملكة ، وتسهر عليها أصعب صور الابداع . وثانية الوسياتين هى الثقافة - أو الآداة ، أو الأدب ، بالمصطلح القديم - التى نمد المبدع بالمعارف العامة ، والمعارف الخاصة بفنه ، وكانوا يطالبون المبدع أن يكون « راوية » للأعمال العظيمة التى سبقته فى فنه « حافظا » لها ، وعند ابن طباطبا ، وابن قتيبة ، وابن رنشق ، وابن الأثير نماذج لهذه الدعوة الى الثقافة . وفى مقابل هذه الأضر من المؤثرات الطبيعية . وعلى العموم . فإن المؤثرات الطبيعية على ضربين : أحدهما مؤثرات مستمدة من الطبيعة الفردية ، والآخر مؤثرات مستمدة من الطبيعة الجماعية البيئية . أما المؤثر

الفردى فخلاصته معادلة محدودة يصاغ بها الابداع . والمعادلة الملخصة للمؤثر الفردى يؤول فيها الابداع الى نشاط عقلى تنيره العاطفة ، ويستهدف أخيرا التأثير العاطفى . وطبقا لهذه المعادلة يتحدد دور حالات العقل والوجدان فى التأثير على نشاط الملكة المبدعة قبيل بدايته وإبانه . أما المؤثر الطبيعى الاجتماعى فله أضرب كثيرة . فمنها الحروب ، ومنها التفاخر القبلى ، ومنها تعويض المجتمع عن حاجته لعلم اجتماعى تاريخى يسجل ويدرس حركته ، ويكون بهذا الابداع وسيلة لمقاومة الفناء ، والحفاظ على البقاء ، ومنها البيئة بحالتها الجغرافية والحضارية .

ومحصلة لهذه المؤثرات المتفاوتة بين الطبيعة الخالصة بحواسها وجغرافيتها وعناصرها ، والطبيعة الانسانية بعقلها ، ومشاعرها ، إرادتها ، وبدائيتها ، وتخلفها . يكون المستوى الثانى للملكة . أما المستوى الأول فهو تركيب عناصر الطبيعة فى الانسان حيث تنشأ الملكة . فاذا تعرضت لمؤثرات الطبيعة ، تركبت من جديد على نحو خاص ، تتألف منه الملكة الخاصة بالمبدع ، وتتفاوت به ملكات المبدع وسائر المبدعين . ولابن قتيبة نص شهير فى تفاوت قدرات المبدعين أو طباعهم ، يقول فيه : « المديح بناء والهجاء بناء ، وليس كل بان بضرب بانيا بغيره » (٤٥٠) . مثل هذه العبارة قد نفخ باباً واسعاً عند القراءة . قد نرى فى تلك اللمعة كشفاً مبكراً للبنائية . لكن ابن قتيبة لا يذكر شيئاً عن الطبيعة المنسقة للأدب التى تسمى « أدبية الأدب » (٤٥١) . ولا يرفع المبدأ الجمالى الذى يؤكد على انفصال الابداع عن ، أو تعاليه على ، الدوافع النفسية والاجتماعية (٤٥٢) حتى نضع له ناويلاً استراتيجياً . وقد نقول بضرب من المخالفة ان الابداع بناء ، والنقد هدم أو تحليل ، فنستدعى فكرة التفكيك Deconstruction لكن نظرية التفكيك تعلن أن وراء العبثية الظاهرة فى النص seeming absurdity ضرباً من التحولات يجب دراسته مهما كان شكل الخطاب أدبياً ، أو نقدياً ، أو فلسفياً ، أو غير ذلك . وهى ترى أن الانسان يغير Transform نفسه خلال عملية التسمية naming وهى بهذا استبقاء ثابت للرابطة

(٤٥٠) ابن قتيبة : الشعر والشعراء - ٩٤/١ .

(٤٥١) انظر د . صلاح فضل : نظرية السائبة فى النقد الأدبى - القاهرة - الأملو المصرية - ص ٢٣٢ .

(٤٥٢) انظر فى شرح هذا المبدأ الفصل الرابع من كتاب د . مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى - دار الاندلس - ١٩٨٦ م - بعنوان : « التحليل اللغوى الاستراتيجى » ص ص ١٨٥ - ٢٢٨ .

بين التغير Crisis والنقد criticism (٤٥٣) • وابن قتيبة لا يفصح عن شيء من هذا ، ولا يعترف بأية عبثية في النص • ولا شك أن فكرة البنائية ، أو علم الاسلوب ، يصلحان لاعادة تأويل مثل هذه العبارة • ومن الممكن باعادة ترتيب النصوص النقدية ، مع شيء من التركيز على بعض الجوانب ، أن نصنع باويلا نائيا أو استنابقيدا أو تفكيكا أو أسلوبيا للنص القديم • لكن هذا الضرب من الاسقاط مع انه قد ينفع في البرهنة على أن تطوير النقد العربي في نظريات عملية محدثة لن يكون غريبة كاملة أو انقطاعا عن التراث ، وان كان قطيعة معرفية معه ، الا أن هذا الاسقاط لن يساعدنا على فهم عبارة واحدة كعبارة ابن قتيبة • اننا مضطرون الى أن نفهم فكرة البناء هنا في ضوء كلمات مسجبة كالركيب ، أو النظم ، أو البيت ، أو العمود • ووراء هذه الكلمات تكمن الأفكار التجريبية التي نرى أن الأشياء مركبات من عناصر طبيعية • وإذا تذكرنا ما أسماه « بنظم النثر وحل الشعر » (٤٥٤) ووصف ابن الأثير له بأنه « الكيمياء في توليد المعاني » (٤٥٥) فإن الطابع التجريبي يزداد وضوحا • والبناء قدرة • من هنا اشترط البعض في الابداع أن يكون مقصودا « اذا قصده صاحبه تأني له ، ولم يمنع عليه » (٤٥٦) واشترط بعضهم في تعريف الشعر أن يكون مؤثرا في النفس (٤٥٧) • هذه كلها عناصر تصور تجريبي واحد يقوم على تصور قدرة عقلية لها جدل مع العاطفة في سياق اجتماعي طبيعي ، تتدرج فيه القدرة في ترقبها على سلم التركيب حتى تصل الى درجة تمتلك فيها قدرة استنابقية متميزة تلفح بوجهها من. تتعرض له •

٣ - مصطلحات عملية الابداع :

تناولنا فيما سبق تجليات علامة مختلفة للمفهوم المنهجي التجريبي. للابداع الفني ، فاستعرضنا أراض الابداع ، ومصطلحات الملكة المدعة ، واجراءات المنهج القديم في تنشيطها وتنميتها ، وما وراءها من فلسفة تجريبية ، يتدرج فيها التركيب في سام صاعد • وننتقل الآن الى تحليل مفهوم عملية الابداع ذاتها ، والتجليات العلامية لها وآلياتها في الخطاب

Norris Christopher, Deconstruction, Theory & Practice, (٢٥٣)
London, 1982, p. xi, xii.

(٤٥٤) المدة ٢٩٣/٢ •

(٤٥٥) المثل السائر ١٢٧/١ •

(٤٥٦) اعجاز القرآن - ص ٥٥ - وتعريفات الجرجاني - مادة شعر - ص ١٢٧ •

(٤٥٧) منهاج البلاغ - ص ٧١ •

القدي القديم . فى هذا الصدد نداول الخطاب القديم مصطلحات الاربعال ، والصنعة ، والنحكيك ، والبداهة ، والطبع . وتسير مصطلحات الاربعال ، والبداهة ، والطبع الى الابداع حين يكون استجابة فورية لمؤثر ببنى . وتسير المصطلحات المقابلة كالصنعة ، والنحكيك ، والنسب ، اليه كاستجابته بطيئة . ومن الواضح أن بعض هذه المصطلحات يستخدم فى الخطاب القديم للانتارة الى الملكة حينما والى العملية حينما . ويميل الممارسون الى اثبات وجود نظريتين متعارضتين : الطبع فى مقابل الصنعة . على أساس من التمييز بين الفورى والمتأني . ليس هذا الميل محدثا فحسب ، فالمصادر القديمة تقع فيه أحيانا (٤٥٨) . والحق أننا نخلط بين محاوله الخطاب القديم أن يؤسس كل مفهوم على حدس ، وبين طبيعة العلاقة الجدلية بين الطرفين التى ينهى اليها الخطاب . وكما كانت الآلية الأولى فى عملية الابداع هى الآلية الجدلية بين العقل والقلب التى قدمنا ذكرها ، فإن الآلية الجدلية بين الطبع والصنعة هى الآلية الثابتة . أما عن فكرة الثنائية فهى زائفة تخفى عنا العلاقة الجدلية المتداخلة بين الاطراف . ذلك أن صاحب الصنعة قد يوصف عندهم بأنه مطبوع ، كما وصف ابن المعتز سارا (٤٥٩) ، وكما وصف أبو هفان أبا نواس (٤٦٠) . والصنعة الجيدة لا قوام لها بغير طبع . وهدفها اكتساب الطبع ، أو تنميته .

من جهة أخرى فإن القول بالثنائية ، والاكتفاء بآلياتها يخفى عنا ما فى الخطاب القديم من نحولات شائعة . فنائية الطبع / الصنعة يؤدى الى ثنائية الفورية / التأني ، ثم الى ثنائية البداوة / الحضارة . ويقال فى محاولة لخلق وحدة متماسكة من هذا الاستبدال المستمر للثنائية ان البداوة والفورية والطبع متناسبة ، كما أن الحضارة ، والتأني ، والصنعة متناسبة . وعند معالجة مشكلة « الابداع » بمعنى كثرة البديع فإن ثنائية البداوة / الحضارة تتحول الى ثنائية قلة الأصباغ / كثرة الأصباغ ، أو ثنائية قوة اللغة / سهولة اللغة . من هنا نجد ابن المعتز يحتقر للنقاد طريقا يمضي فيه الجميع خلاصته أن البديع قد « كثر » فى أشعار المحدثين بينما كان « نادرا » فى أشعار المتقدمين (٤٦١) . وقبل أن يجذبنا المحور

(٤٥٨) العملة ١٢٩/١ وما بعدها .

(٤٥٩) ابن المعتز : ملبقات الشعراء - نج . عبد الستار أحمد فراج - القاهرة - دار المعارف - ط ٤ - ١٩٨١ م - ص ٢٤ .

(٤٦٠) المصدر السابق - ص ١٩٤ . يكفى هذا الآن عن جدلية العلاقة لأنها سوف تعالج شئ من الاتساع فى القسم الرابع من هذه الدراسة .

(٤٦١) ابن المعتز : البديع - نج : كراتشكوفسكي - بغداد - مكتبة المائى - ط ٢ - ١٩٧٩ م - ص ١ .

«النسائي للزمن ، المتقدم / المحدث . ولتركز قليلا في الفاظ « كثر » و « نادرا » ، أو « قلة » و « كثره » . ههنا نكتشف أن النظرة كمية وهذا مظهر تجريبيتهما . الفارق الكمي - لا النوعي - هنا معناه أن مفهوم الابداع واحد في الحالين المتقدم / المحدث ، تجريبي في الحالين ، يقوم على الطبع الذي لا يخلو من الصناعة - وإن قلت - والضايف بين الطبع والصناعة - مهما كانت الفوارق الكمية - مظهر العلاقة الجدلية الحبة في الخطاب بين المفهومين .

ولربما كان لمصطلح « الصناعة » بريق خاص في هذا الخطاب .
فالفن في الخطاب القديم محمل بفكرة المرح أو الغرض ، وفنون الشعر كالمديح والهجاء ، كلها أعراض أو فروع من الشعر . أما الفن Art فأقرب كلمة إليه هي « الصناعة » . والمتابع لاستخداماتنا المعاصرة يسترعي انتباهه أننا نستخدم كلمة الفن نوسعا في وصف المبدعين في الحرف كالنسيج أو النجارة ، حتى أصبحنا نعد الفن نوعين : فنا جميلا غير نفعي ، وفنا نفعا . وفي غياب مصطلح الفن Art من الخطاب القديم لجأ الخطاب القديم الى طريق عكسية فوسع لفظ الصناعة ليشمل الفن الخالص . لهذا سمي أبو هلال العسكري كتابه « كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر » ، أي كتاب « الفنون » . ولقد تصور بعض الدارسين أن هذا الاستخدام لكلمة «صناعة» طريفة في الاستخدام « مهينة » غير مشروعة (٤٦٢) فلا يجوز أن يوصف الشاعر بأنه نساخ ، أو نقاش ، أو صائغ . والحق أن كلمة الصناعة مصطلح ، ولا منساحة في الاصطلاح . ولقد كان الخطاب القديم يتعامل مع كلمة الصناعة بروح عال من التقدير . كانت تعني - كما يقول الدكتور نمام حسان (٤٦٣) أعلى درجة من العلم ، وهو العلم المنضبط كما كانت تعني أعلى درجات الفن . وهذا الضرب من التحول الدلالي من أقصى العلم الى أقصى الفن سمة من سمات الخطاب القديم يرشحها تصور الفن (الشعر خاصة) ضربا من العلم الدقيق الطبيعي يسجل الحياة العربية . أما كلمة الصناعة فهي أكثر شيوعا في مجال البديع ، وهي بالمثل تتراوح من معنى الاتقان الفني (أعلى الفن) الى معنى التكلف أو الادعاء (أدنى الفن) . فالتحول على مدارج الدلالة والقمة آلبة أساسية في الخطاب القديم .

وللموقف القديم من مصطلح الصناعة أو الفن فضائله ، فهو يتيح للناقد القديم أن يقبل على النص دون أن يتوقع الجودة والابتكار في كل لفظة فيه ، بينما مفهوم الابداع المعاصر لا يخلو - في بعض الأحيان - من

(٤٦٢) د . عبد المحاح عثمان . نظرية الشعر في النقد القديم - ص ٧١ .

(٤٦٣) د . نمام حسان : الأصول - ص ١١ وما بعدها .

رومانتيكية يبدو معها المبدع متفجرا بالابداع ، دائب الابتكار ، فى كل كلمة أو حرف ، معنى هذا أن الموقف القديم يقدر فى النص ما هو ابداع ، وما هو ليس ابداعا (سرقة) . وفى بعض الكتابات المعاصرة شعور واضح بهذه الاشكالية ، خاصة لدى السيميولوجيين . من ذلك نجد مفعلا لرولان بات Roland Barthes عنوانه تأثير الواقع The Reality Effect يديره حول ظاهرة خاصة بفن الروائي ، تتمثل فى أن القاص يذكر عادة مادة تفاصيل وصفية غزيرة يغفلها ، عادة ، التحليل البنائي ، موظفا نفسه لعصل وتنظيم الأجزاء articulations الرئيسية من السرد ، وهو يغفلها اما لأنها روائد بعيدة عما يسغل البنية Structure أو لأن وظفها لا تعدو أن تكون نسخا للمجو العام atmosphere

للقصة (٤٦٤) . وفى هذا الوضع للمتشكلة شعور – لاشك فى وجوده – باشكالية الحجم المتوقع من الابداع ، وان كان بارت اتساقا مع الموقف المعاصر ، يمضى فى عقد مقارنته بين الوصف Description والسرد Narrative عاملا على أن يدخل الوصف فى البنية ، لأن النص عالم ممتلئ بالدلالة يحاى من أى فراغ دلالي ، أو من أى إشارة لا نسهر على الاطلاق . ومن جهة ثانية فان الموقف القديم يتيح للناقد أن يتعامل مع النص عاملا تقريبا لا يرى فيه مظهرا لشيء خارجه ، وهو موقف استنطافى يرفاه الجماليات المعاصرة الدنائية أو الشكلية formalism

أما عن الطبع أو الملكة فان اخنلاطه بفكرة البداة أو العيان يجعله فى حاجة الى ايضاح لآليته . ويمثل العيان بما فيه من فورية أو مباشرة آلية الطبع . لكن هذا العيان intuition ليس عيانا فحسب ، وليس عيانا عافيا لمعان عقلية مجردة من التجربة ، وليس عيانا نسبيا . وليس وجدانا أو عيانا متافيزيقيا ندرك فيه الأشياء من الداخل بنوع من المشاركة الداخلة . لكنه العمان التجريسي « وهو الادراك المباشر للناسى عن الممارسة المستمرة ، مثل ادراك الطبيب الماهر لداء المريض من مجرد مشاهدته ، وقبل اجراء فحوص وتحاليل طبية » (٤٦٥) . ويقابل بداة الطبع عند المبدع بداة الذوق فى المنهج النعدي . وكما أن الطبع ملكة فان الذوق ملكة يرسخ وتسنفر بالممارسة والاعبياد والتكرير (٤٦٦) . ومن هنا علل ابن سلام فطرة العالم فى الموسبى على التمييز بين الصوت الحسن والقبيح بقوله : « يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له ، بلا صفة

Roland Barthes, The Reality Effect in French Literary Today, A Reader, edited by, Tzvetan Todorov, trans by R. Carter, cambridge, 1982, p. 11.

(٤٦٥) د . بدوى : مدخل جديد الى الفلسفة – ص ١٦٩ – ١٧٠ .

(٤٦٦) ابن خلدون – المقدمة – ط المكتبة التجارية – ص ٣٩٩ ، ٤٠٠ .

مفهوم الابداع – ١٤٥

ينتهي البها ، ولا علم يوقف عليه ، وان كثرة المدارس لتعدى على العلم به . فكذاك الشعر يعلمه أهل العلم به . » (٤٦٧) وشبيه بهذه العبارة قول اسحاق الموصلي : « ان من الأشياء أسباب يحبط بها المعرفة ، ولا تؤديها الصفة » (٤٦٨) . ومن ذلك تلك العبارة التي يرويها ابن رشيقي : « ليس للجودة في الشعر صفة ، انما هو شيء يقع في النفس عند المميز . » (٤٦٩) . والفكرة وراء هذه النقول واحدة : ان الذوق ملكة ، آليتها المعاينة المباشرة ، أو هي المعرفة ، وهي تجريبية ، ومباشرة ، أو هي العقل لأنها تقع في النفس حيز التمييز ، والذوق بهذا هو المعادل الموضوعي المعاكس لمفهوم الطبع عند المبدع ، وكلا المفهومين صادر عن نصورات تجريبية واحدة .

وهذه البديهة – أو الحدس – مخالفة للحدس المالي برغم اشتراك الاسم . الحدس هنا ليس لمحة تدرك فيها الروح صورها وحالاتها الخاصة كما يرى كرونسه (٤٧٠) . الحدس عند كرونسه رؤيا ، وفعل نظري لا ارادي ، وخيال ، وصورة ، وعاطفة ، غير ذي صلة بالنزعة العقلية والمنطق (٤٧١) . والقوة الحدسية عنده هي المبدع نفسه حين يكون في أول الأمر حدسا محضا ، وهذا هو التنسّر الأول عنده ، أو هو السطح الأول من سطوح دائرة الابداع ذات السطوح الثلاثة ، حبب تجمع النفس في ميزة وحيدة هي الصورة الفنية . ويمكن – بالاستنباط والتحليل – أن نلخص التشنرات الثلاثة في المعادلات الآتية :

١ – الحدس (المركب القبلي الفني) = عاطفة + خيال

٢ – الادراك = الحدس (تصور) + مقولة (كم ، كيف ، نوع ، ...)
الخ وكلها تصورات (أي المركب القبلي المنطقي = موضوع + محمول .

٣ – الظهور (المركب القبلي العملي) = الادراك + رغبة في العمل .

(٤٦٧) ابن سلام . طبقات الفحول ٦/١ ، ٧ وقد وصف د . ممدور جملة « وان كثرة المدارس لتعدى على العلم به » بقوله . « تلك الحفصة الرائعة » لأنه فهمها على نحو تائري – النقد المنهجي ص ١٨ .

(٤٦٨) الموازنة : ٤١٤/١ وانظر قول الآمدي . « وهو علة ما لا يعرف الا بالدرجة ودائم التحركة وطول الملابس » ٤١١/١ .

(٤٦٩) العمدة : ١١٩/١ .

(٤٧٠) جون ديوي : الفن خبره – ص ٤٥٠ .

(٤٧١) انظر في هذه الصفات . كرونسه . المحمل في فلسفة الفن – ص ٢٤ .
٣٠ ، ٣٧ ، ٣٩ ، ٤٧ ، ١٦٣ على الترتيب .

ومن الواضح أن هذا الانتقال الجدلي للروح شديد البعد عن مفهوم البديهة في الخطاب القديم .

كذلك فإن مفهوم الطبع القديم مختلف عما يسمى في المدرسة الفرنسية في علم الطباع باسم الحدس الطباعي ، وهو المرحلة الثانية من مراحل علم الطباع الثلاث : الاستقراء الطباعي الذي يدور في الوقائع ، ثم الحدس الطباعي ، ثم فهم الطبع والتحقق من الحدس ، وفيه عودة الى الوقائع . وقوام الحدس الطباعي : « أن نضع أنفسنا في موضع ذلك الطبع فنذكر بنوع من التعاطف صدور تلك الطريقة في القول أو الفعل عن هذا الطبع » (٤٧٢) . ومن الواضح أن التعويل على فكرة التعاطف Sympathy لم يفل به أحد من القدماء ، لكنها شبه ومقارنات تعين على إبراز الطبيعة الخاصة لمفهوم الطبع في الخطاب القديم .

وعلىنا الآن في ضوء ما قدمناه من تعريف للمفهوم التجريبي أو المنهجي للابداع الفني أن نضع بعض القراءات ، ولتكن قراءتنا لهذا النص للآمدى عن البديع المستكره :

« وانما كان ينذر من هذه الأنواع المستكرهة على لسان الشعاع المكر البيت [الواحد] والبيتان فيتجاوز له عنه ، لأن الأعرابي لا يعول الا على قريته ، ولا يعتصم الا بمخاطره ، ولا يستفى الا من قليمه ، فأما المتأخر الذي يطبع على قوالب ، ويحذو على أمثاله ، ويتعلم السعر تعلمها ، وبأخذه تلقا فمن شأنه أن يتجنب المذموم [منه] ، ولا ينبع من تقدمه الا فيما استحسن منهم ، واستجبد لهم ، واختبر من كلامهم ، أو في المتوسط السالم اذا لم يقدر على الجيد البار ، ولا يوقع الاختيار والاستكثار مما جاء عنهم نادرا ومن معانيسهم شاذا ، ويجعله حجة له وعذرا ، فان الشاعر قد يعاب أشد العيب اذا قصد بالصنعة سائر شعره ، وبالأبداع جميع فنونه ، فان تلك محاهدة لطبع ومغالبة للقريحة ، مخرجة سهل التأليف الى سوء التكلف وشدة العمل » (٤٧٣) .

(٤٧٢) د . سامي الدروبي : علم الطباع - المدرسة الفرنسية - القاهرة - دار المعارف - ١٩٦١ م - ص ٣٢ .
(٤٧٣) الآمدى : الموازنة - ٢٥٩/١ - ٢٦٠ ، والأقواس المعقوفة [] تضم زيادات رآها محقق الموازنة .

أما عن أمراض الابداع فهي تظهر في هذه الألفاظ : التكلف ، العمل ، المجاهدة ، المغالبة ، وكلها من تلك الأمراض النى تسيء الى الابداع ولا نوقفه كالعى . أما عن الملكة فهي فى : القريحة ، الخاطر ، القلب ، يقدر . أما عن العملية فهي : الطبع على قالب ، والحدو على الأمثلة ، والتعلم . والنلقن ، والصنعة ، يقابلها التعويض على القريحة ، والاعصام بالخاطر ، والاستقاء من الفايب (الطبع) . أما الزمن فبنجلى فى ذلك التباين بين الموقف الابداعى الذى يقفه « المتأخر » فى مقابل موقف « من مقدمه » . كذلك فان الإشارة الى « الأعرابى » لا تخلو من الالمح الى بعد من الجرافية البنية السى يمايز فيها البدوى والحضرى . وبنجلى النظرة التجريبية الكمية فى : ينذر ، والمكر ، البيت والبيتان ، والاستكنار ، ونادر ، وناذ . وفى التحليل النهائى نجد أن المتأخر والمتقدم متفقان كبفا ، مختاهان كما . ويظهر فى النص آلية العلاقة الجدلية بين الطبع والصنعة فى الخطاب القديم . ذلك أن الطبع ينطوى على نوع من الصنعة -- وان، فلت -- والصنعة ينطوى على محاولة تعلم الطبع أو اكتسابه . والغاية الأخيرة هى الوصول الى ما سماه النص « سهل التأليف » ، حيب تنبهر السهولة الى القوة أو الطبع التلقائى ، وينسب التأليف الى فكرة التركيب المعروفة فى الأساس التجريسي للمنهج . هذه الناية -- بهذا البعد الاشارى أو الشفرى -- نستوعب العنصرين الجدليين : الطبع والصنعة . وآلية التحويل الدلالى ظاهرة تماما فنائية البديع المستكره / البديع المسنحب . تفضى الى الأعرابى / ما قد يسمى بالحضرى ، تفضى بدورها الى المتقدم / المتأخر ، تفضى الى الخاطر / الحدو ، تفضى الى الطبع / الصنعة . هذه الآلية تحاول أن تستوعب ثنائيات محتدمة فى المجتمع فى حلول عملية منهجية . ولا شك أن هناك نوعا من الكلاسيكية الواضحة فى موقف الآمدى -- أو لنقل موقف الخطاب القديم -- من الابداع عند المتأخرين . وليس المراد هنا بالكلاسيكية أن الموقف القديم كلاسيكى بالقياس الى الموقف الحديث والمعاصر ، لكن المراد هو أن هذا النص يمكن قراءته فى ضوء عبارة هوراس : « اقنف أثر السلف أو فلتبتكر شيئا متجانس الأجزاء » (٤٧٤) . انه المفهوم الذى شاع من بعد فى عصر النهضة الأوربيه عند كانسلبان ، وجماعة الثريا ، وبلتية وغيرهم من الكلاسيكيين (٤٧٥) . والسلف عند هوراس يقابلون المتقدمين عند الآمدى . وتجانس الأجزاء هو نفسه معيار سهولة التأليف . ولبس المراد القول ان القدماء قد نقلوا

(٤٧٤) هوراس : فن الشعر - ت . د . لويس عوض - الهيئة المصرية العامة

للكتاب - ١٩٨٨ م - ص ١١٦ .

(٤٧٥) اطر د . غنيمى هلال : الأدب المقارن - الأنجلو المصرية - ط ٣ - ١٩٦٢ م -

ص ٢١ .

عن هوراس لكنه الموقف الواحد حين تتحد المشاكل أو تتشابه ، وهوراس يعين على فهم الآمدى • وليس تجانس الأجزاء ، أو سهولة التأليف مصطلحات انطباعية غامضة كما يرى الباحثون ، لكنها في ضوء المنهج التجريبي القائم على العيان المباشر مفهومة ولا تخلو من قدر من الدقة • ولقد عالج الآمدى الإبداع في هذا النص في ضوء فكرة اقتداء المثال ، بينما نجد في الخطاب القديم ضربا آخر من العلاقات مع التراث ، مثل علاقة « التوليد » ، وهى : « أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه ، أو يزيد فيه زيادة ، فلذلك يسمى التوليد ، وليس باختراع ، لما فيه من الاقتداء بغيره ، ولا يقال له أيضا « سرقة » إذا كان ليس آخذا على وجهه » (٤٧٦) • ويظل القاسم المشترك الأعظم في هذه العلاقات السرائية والنصائية هو الموقف الكلاسيكى من جهة ، والفهم التجريبي الطباعى من جهة أخرى •

- ٤ -

نظور المفهوم

حياة الأفكار يختلف عن حياة الناس والنباتات • لكن هناك تصورا شائعا يهيمس الاولى على السانية • وينكشف عوار هذا التصور حين ندرك أن حياة الفكرة ليست مراحل متميزة من الميلاد ، الى النضج ، فالكهولة والشيوخوخة ، فالموت ، أو من البذرة ، الى النمرة ، فالذبول والجفاف • لكنها حركة اجتماعية تستدعى فيها الفكرة ما يقابلها ، الى أن تتجاوزهما ثالثة ، فبطفر المجتمع طفراته خلال جدل الأفكار • ولأنه هو نفسه جدل الواقع فان هناك وحدة دائمة في وسط التنوع المنير • وفي ضوء هذا الفهم كان المفهوم المنهجي للابداع الفنى نشاطا طبيعيا سركيبيا لقدرة طبيعية ، تعمل في مادة ، مستعينة بأدوات • ثم أفرز الخطاب تنويعات علامية منيرة يلح أولها على سمات الطبع ، وهو ما نسميه بالمفهوم الأسلوبى ، ويلح ثانيها على سمات النص ، أو الشئ الذى تم ابداعه ، وهو ما نسميه بالمفهوم البلاغى ، ويالح ثالثها على وضع مفهوم الابداع الفنى في سياق فلسفى شامل ، وهو ما نسميه بالمفهوم الفلسفى • وعلينا أن نشرع في شرح مدلولات هذه المصطلحات وتجلياتها العلامية في الخطاب النعدى القديم •

١ - المفهوم الأسلوبى :

لقد وضعت للأسلوب تعريفات كثيرة كثرة بالغة (٤٧٧) ، ونسندخدمه هنا بمعنى : طريقة تعبير الانسان عن نفسه (٤٧٨) ، وهو أكثر شيوعا ،

(٤٧٧) استوفى هذا الموضوع د • صلاح فضل في فصل بعنوان : مفهوم الاسلوب ، في كتابه : علم الاسلوب - مبادئه واجراءاته - سروت دار الآفان الحديدية - ط ١ - ١٩٨٥ م - ص ٨١ - ١١٤ • وانظر ويلك : نظرية الأدب - الفصل الرابع عشر - ص ٢٢٣ - ٢٢٩ •

(٤٧٨) أحمد أمين : النقد الأدبى - النهضة المصرية - ط ٥ - ١٩٨٣ م - ص ١٦ - د • محمد عبد المطلب : البلاغة والاسلوبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤ م - ١٦١ ، د • صلاح فضل : علم الاسلوب - ص ٩٠ ، ٩١ •

لأنه أقربها من الدلالة اللغوية المعجمية ، فالأسلوب لغة الطريق (٤٧٩) .
وليس هذا الاستخدام تعريفا نهائيا للأسلوب ، والا كنا متجاهلين
للتطورات الضخمة التي شهدتها الأسلوب في تاريخه . لكنه تعريف
اجرائي فعال في إيضاح جانب من تصور النقد القديم لمفهوم الابداع
الفنى .

هذا مع أن القدماء لم يفهموا مصطلح « الأسلوب » في ضوء فكرة
التعبير عن الذات ، بل تصوروه امكانات محددة مسبقا كامنة في طبيعته
اللغة ذاتها من ناحية ، وفي نقاليد النوع الفنى من ناحية أخرى ، فهو
أسلوب العرب فى كلامهم ، كعدد الأغراض فى القصيدة ، أو رفع
المختصرة فى الخطبة ، أو ابتدائها بالحمد ، أو الدلالة المستفادة من أمر
نحوى كتقديم الخبر على المبتدأ . الأسلوب بهذا « طريق » معبد مألوف ،
ليس المبدع أول سالكه . الأسلوب ابن المجمع ، أو معطياته للفرد .
وسوف نورد فى ننايا العرض أدلة وشواهد على هذا الفهم . ومن الواضح
أن المفهوم الحديث يقوم على فكرة غريبة عن النصور السابق تسمى
الانحراف أو التضاد البيوى (٤٨٠) .

أما المراد بالمفهوم الأسلوبى للابداع الفنى فى الخطاب فهو ذلك
التصور الذى يرى فى الابداع الفنى اظهارا لسمات الطبع من القوة
والنقاية والسهولة والتدفق ، بحيث يصبح النص مرآة لهذه السمات
موسوما بها . أو بما يعينها .

وأول علامات هذا الفهم استخدامهم مصطلح « الفحل » . وفى
مرحلة باكرة من التأليف النقدى (٤٨١) سأل أبو حاتم السجستاني
الأصمعى : ما معنى الفحل ؟ فأجاب : « يراد أن له (أى الشاعر) مزية
على غيره ، كمزية الفحل على الحقائق » (٤٨٢) . والفحل ذكر الابل ، وهو
موصوف بالقوة والعرامة ، ويقال للشاعر مجازا ، يوصف به علقمة
وجرير والفرزدق (٤٨٣) . أما الحقائق فصغار الابل (٤٨٤) . والتعريف

(٤٧٩) اللسان ص ٢٠٥٩ والأساس ص ٢١٧ .

(٤٨٠) انظر . د . صلاح فضل : علم الاسلوب - ص ص ١٧٩ - ٢٠٦ .

(٤٨١) اعماد المؤرخون أن يبدأوا التاريخ بان سلام برعم أسبقية الأصمعى ، انظر :

أحمد أمين : العهد الأدبى - ص ٤٠١ ، طه ابراهيم : تاريخ النقد - ص ٧٤ ، د . مندور :

النقد المنهجى - ص ١٢ ، د . عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر - ص ١١ .

(٤٨٢) الأصمعى : فحولة الشعراء - نج : د . محمد عبد المنعم خفاجى وطه محمد

الزبني - المطبعة المنيرية - ١٩٥٣ م - ط ١ - ص ١٣ .

(٤٨٣) الشعالبي : فقه اللغة - ص ١٥٧ ، الأساس ص ٣٣٥ .

(٤٨٤) الأساس ص ٩١ .

هنا يسير الى مفاهيم الأصالة ، والجدد ، والسفوف ، وهى من صميم فكرة الابداع . ومن الواضح ان فكرة الفحولة مستمدة من الطبع ، أو الطبيعة ، ومن عالم الحيوان خاصة ، اتساقا مع التصور التجريبي الذى يوصى الى فكرة القوة والملكة ، ويلمح الى فكرة البادية ، والى الموقف الكلاسيكى الباكر . وسرعان ما تحولت فكرة الفحولة عند الأصمعى الى لغة نقدية تلج على ما يتسم به الطبع من قوة ، ويشيع فيها مصطلحات ثلاثة على مدرج تنازلى :

الفحل — الصالح — ما ليس بفحل ولا صالح

لكن الأصمعى لم يوفق الى أن يستخرج من الفحولة اطارا تحليليا للكشف عن سمات الطبع فى تجليها عبر النص . ويبدو أن هذا ما حاوله ابن سلام . لا يعنينا فى شيء تسمية كتابه : أهى طبقات الشعراء أم طبقات فحول الشعراء ؟ (٤٨٥) الأحق بأن يشغلنا هو موقفه من فكرة شيخه الأصمعى عن الفحولة . ففي الموضع الذى نتوقع فيه لفظ الفحول يضع لفظتى « المشهورين المعروفين » (٤٨٦) . وحين يصرح بلفظ الفحول ينعنه بكلمة المشهورين (٤٨٧) . فابن سلام يتقدم بعد الأصمعى نحو ضبط فكرة الفحولة بضوابط موضوعية أولها السهرة . وابن سلام واع تماما بأنه يسعى الى القول العلمى ، لا القول بالهوى (٤٨٨) ، أو الانطباعية غير العلمية . وهذا بالضبط ما أراده حين قال : « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات . . . » (٤٨٩) ومن هنا حاول أن يضع دراسة معيارية للفحولة تطمح الى ترتيب مستويات الفحولة ترتيبا شاملا من واقع الشعر العربى ، مستعينا بمعايير : الشهرة ، ووفرة الانتاج (الكم) ، والجودة (الكيف) .

ومن خلال هذه المعايير انصب الحاح الخطاب النقدى على سمات الطبع وتجليها فى النص . يقول الجهمى :

« وقال من احتج للنابغة : كان أحسنهم ديباجة
شعر ، وأكثرهم رونق كلام ، وأجزلهم بيتا ، كأن
شعره كلام ليس فيه تكلف . والمنطق على المتكلم

(٤٨٥) محمود محمد شاكر — مقدمة طبقات فحول الشعراء — القاهرة — مطبعة المدنى —
ط ٢ — ١٩٧٤ م — ص ص ٢١ — ٢٧ .
(٤٨٦) طبقات الفحول — ٣/١ .
(٤٨٧) نفسه — ٢٣/١ .
(٤٨٨) نفسه — ٢٣/١ — ٢٤ .
(٤٨٩) نفسه — ٥/١ .

أوسع منه على الشاعر ، والشعر يحتاج الى البناء
والعروض والقوافي ، والمتكلم مطلق يتخير الكلام
• وإنما نبغ بالشعر (أى النابغة) بعد ما أسن
واحتنك ، وهلك قبل أن يهتر « (٤٩٠) » •

النص الابداعي (الشعر) هنا موصوف بحسن الديباجة ، والروني،
والجزالة ، والخلو من الكلف ، وكلها - خاصة الأخيرتين - صفات يمكن
أن يوصف بها القدرة المبدعة نفسها • أما البناء ، والعروض ، والقوافي ،
فهى حاجات ، أو « ضائر » تضطر اليها الملكة • وفكرة الحرية المطلقة
هنا فى مقابل الضرورة ، أو لنفل الحرية المقيدة ، ليست الا مظهرا لتمير
القدرة الابداعية وتفوقها • ومن هنا استحق النابغة النعت بالنبوغ
أو الفحولة فهو مسن ليس من الحقائق ، محتنك ليس من المهترين ، أو هو
باختصار ، قوى الطبع يكشف شعره عما فى طبعه من السهولة (حسن
الديباجة والروني) والقوة (الجزالة) ، والتلفائية (الخلو من الكلف) •
وبرغم جهود ابن سلام لم يفلح فى اكساب مقولة الفحولة الضبط العلمى
الكافى ، ولم يخرج منها باطار تحليلى نافع فى تحليل جماليات النص
بوصفها مجلى الطبع •

والى جانب مصطلحات الابل تأتى مصطلحات الجياد لتؤدى نفس
العمل • يروى ابن سلام : « كان يقال : الاخطل اذا لم يجىء سابقا فهو
سكيت • والفرزدق لا يجىء سابقا ولا سكيئا ، فهو بمنزلة المصلى • وحرير
يجىء سابقا وسكيئا ومصليا » (٤٩١) • هنا نجد نعوت الخيل طبقا
لترتيب وصولها فى السباق :

السابق ← المصلى ← السكيت

وكلها مراتب لنفس الفكرة : القوة الباهرة • أما الشاعر الردى،
فيسمى - من مصطلحات الابل - المقحم ، والنبيان (٤٩٢) • وبين الابل
والخيل يظل التصور تاريخيا بالمعنى الذى تقصده فى النقد المعاصر ،
والذى يسمى أحيانا الاتجاه الخارجى لدراسة الأدب ، عندما تقصر
مصطلح التاريخية على دراسة تغير الأدب فى الزمان (٤٩٣) • ذلك أن
جوهر التصور القديم رد النص وطبيعته الجمالية الى سمات الطبع ، وهى

(٤٩٠) نفسه - ٥٦/١ •

(٤٩١) المصدر السابق - ص ٣٧٥ •

(٤٩٢) نفسه - ص ٧٩ • وانظر العمدة ٣٠٨/٢ •

(٤٩٣) ويليك : نظرية الأدب - ص ٨٩ •

سمات تقع « خارج » النص . هنا نلمس ملمحا نفسيا في المفهوم القديم يروغ الى علم نفس الملكات .

وطغت بعد ابن سلام النزعة التاريخية التسجيلية على النزعة القيمية في مبحث الطبقات . ولم تعد كلمة الطبقة مرتبطة بفكرة تراتب الفحولة السابفة . وهذا ما يظهر في طبقات ابن المعز ، ربما لأنه كان يدرس المحدثين العباسيين ، وهؤلاء لا يوصفون بالفحولة ، بل بلهظ آخر هو لفظ « مفلق » (٤٩٤) . وفي نفس الوقت ساع مصطلح الطبع في الخطاب بمعنى القوة أو القدرة . وفي بعض الأحيان كان مصطلح « القريحة » من مصطلحات الملكة يحل محل الطبع . ومن مظاهر ربطه فكرة الطبع بفكرة القوة وصفه للسيد الحميري بقوله : « كان ساعرا سريفا حسن النمط مطبوعا جدا ، متكلم السعير مع ذلك » (٤٩٥) . بعوله « مطبوعا جدا » لا معنى له الا أنه قادر جدا ، سهل جدا ، تلفائى جدا ، أو لنقل فيه سمات الطبع بدرجة عالية . والنعت هنا ينصب على الشاعر لا النص لأن اللاحاح ينصب على الطبع .

ويظهر هنا الموقف الكلاسيكى فى قوله « حسن النمط » فالنمط المحاكى أو المتبع نمط جاهلى . ويبدو أن نسبة الجملة « مع ذلك » لا بخلو من روح الدهنسة ، ربما كانت الدهنسة لأن الحميرى لبس جاهليا ويأنى شعره فى نفس الوقت ناضجا بالطبع فى أعلى صوره ، ومحكما . وكانت الملاحظات تسمى المحكمات (٤٩٦) ، أى أنها كانت صفة جاهلية . وههنا نجد مصطلح « الطبع » موصوفا به من نوقع أن يوصف بالصنعة ، وهذا مظهر من جدلية العلاقة بين المصطلحين الذى يجعل محاولة الفصل بينهما فى تصور الابداع محاولة خاطئة تماما .

ولعل هذا كله يدل على أن النقد منذ القرن السالب ، ومع استواء المنهج ، قد طور مفهوم الفحولة الى مفهوم الطبع لسكون أطوع للمنهج العلمى . وأغلب الظن أن مفهوم الفحولة جاهلى ، أخذ برواية الجاحظ أن الشعراء عند العرب أربع طبقات : الفحل الخنبد (النام) ، ثم المفلق ، ثم الشاعر ، ثم السعور (٤٩٧) . وإذا صح هذا الفهم فبالامكان رؤية

(٤٩٤) ابن المعتز . طبقات الشعراء - ص ١١٠ ، ١٤٧ ، ٣٠٣ وفارن بأسماء ابن مقدر : البديع فى نقد الشعر - نج : د . أحمد أحمد بدوى ، د . حامد عبد المجيد - مراجعة آ . ابراهيم مصطفى - وزارة الثقافة والارشاد - مطبعة البابى الحلبي - ١٩٦٠ - ص ٢٩٨
 حيث يقول : « والشعراء ثلاثة : جاهلى ، وإسلامى ، ومفلق » .
 (٤٩٥) ابن المعتز : طبقات الشعراء - ص ٣٢ .
 (٤٩٦) الجاحظ : البيان والنيين - ط السندوبى - ٢١/٢ .
 (٤٩٧) نفسه - ٢١/٢ - ٢٢ وقارن بالعمد ١٣/١ ، ١١٤ - ١١٥ .

مصطلح الفحولة فى ظلال المفاهيم الأولية التى تهيب بالنونية والأسطورة، وتخلط عالم الانسان بعالم الحيوان . ولنا أن نقدر الجهد الكبير الذى بذله الأصمعى وابن سلام فى اكساب المفهوم طابعا علميا مقبولا . وبسيادة مصطلح الطبع ، ثم الصناعة ، فان العلم العربى يكون قد حقق فطبعة معرفية صحية بينه وبين التصور الجاهلى . أما المطالبة بمحاكاة القصيدة الجاهلية فكانت مطلوبة على مستوى « الأسلوب » دون مستوى التصور . واذا أخذنا برواية الجاحظ فسوف تظهر كلمة المفلق فى ضوء جديد ، وسوف نرى فيها مظهرا من قنوع أو محاولة اقناع الشاعر المحدث بأن أعلى مراقى الاجادة عنده سوف تظل دون الاجادة الجاهلية ، اسمافا مع المبدأ الجمالى الكلاسيكى الداعى الى محاكاة القديم .

أما عند ابن قتيبة فى « الشعر والشعراء » فلا يبقى من مشروع ابن سلام الا معيار الشهرة وكلمة « طبعة » سنعمل مرة بمعنى الفئة أو المجموعة ، وتسنعمل مرة أخرى بمعنى مستوى الجودة حين يذكر « أقسام الشعر وطبقاته » (٤٩٨) . وهى عنده أربعة : ضرب حسن لفظه وجاد معناه ، وضرب حسن لفظه دون معناه ، وضرب حسن معناه دون لفظه ، وضرب تأخر لفظه ومعناه (٤٩٩) . وفى الامكان مقارنة هذا التقسيم بالتقسيم الرباعى الذى ذكره الجاحظ : الفحل ، المفلق ، الشاعر ، الشعور ، لنكتشف أن جميع نعوت حسن الشعر عند ابن قتيبة هى المقابل العكسى الايجابى لسمات الطبع ، وأن جميع نعوت سقوط الشعر هى مقابلها العكسى السلبى .

ولقد احتفل ابن قتيبة بفكرة الطبع احتفالا شديدا ، فعرف الشاعر المطبوع (٥٠٠) ، وذكر تفاوت الشعراء بنفاوت الأغراض (٥٠١) ، وتفاوت أحوال الطبع بنفاوت الأعراض التى تعرض للغريزة كسوء الغذاء ، أو الحزن ، أو طبيعة الوقت (٥٠٢) ، وما يؤثر فى الطبع من دواع أو دوافع (٥٠٣) ، وذكر التشقيب منمئلا بعبء الشعر (٥٠٤) ، وعد الشعر بناء (٥٠٥) ، ليؤكد أن مفهوم الطبع يستوعب مفهوم الصناعة فى جدليتهما .

(٤٩٨) انظر فى المرتب : الشعر والشعراء - نج . أحمد محمد شاكر - دار المعارف -

ط ٢ - ١٩٨٢ م - ٥٩/١ - ٦٠ .

(٤٩٩) المصدر السابق - ٦١/١ - ٧٠ .

(٥٠٠) نفسه - ٩٠/١ .

(٥٠١) نفسه - ٩٣/١ .

(٥٠٢) المصدر السابق - ٨٠/١ - ٨١ .

(٥٠٣) نفسه - ٧٨/١ .

(٥٠٤) نفس الموضع .

(٥٠٥) نفسه ٩٤/١ .

وابن قتيبة ، وابن المعتز شاهدان على تعميم الحركة العلمية لمصطلح البع
كمدخل لفهم الابداع .

ومن الأفكار الدقيقة الدالة لديه قوله : « **والمتكلف من الشعر وان**
كان جيدا محكما فليس به خفاء على ذوى العلم ، لتبيينهم ما نزل بصاحبه
من طول التفكير ، وشدة العناء ، ورشح الجبين ، وكثرة الضرورات ، وحذف
ما بالمعاني حاجة اليه ، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه » (٥٠٦) . ههنا تصريح
بأن النص (الشعر) مرآة تكشف سمات الطبع المبدع ، من خلال
مصطلحات أمراض الابداع ، مع ربط هذا الكشف المعرفى بالعلم ،
أو لنقل أدوات المنهج ، مع علامتين نصيتين دالتين خاصتين بالخطأ فى
المعاني حذفاً وزيادة . ههنا مظهر من محاولة الفهم الأسلوبى أن يطور
الحاجة على سمات الطبع الى منهج لتحليل النص .

وابن قتيبة نموذج على الفهم القديم لمصطلح « الأسلوب » ، فبعد أن
فتح الباب أمام المبدعين مؤكداً أن جودة الشعر ليست قاصرة على الزمن
القديم وحده (٥٠٧) يعود بعد استعراض تسلسل الأغراض فى قصيدة
المدح فينهي الشاعر عن أن يخرج عن مذهب المتقدمين ويقول : « والشاعر
المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام ٠٠٠ » (٥٠٨) .
فدل السياق على أن كلمة « الأساليب » تعنى عندهم الطريق النابت الموحد
المعبد الذى يوجب الموقف الكلاسيكى على المبدع سلوكه ، والتى تبدأ
بالتزام تسلسل الأغراض ، وتنتهى بأدق التراكييب اللغوية مثل ابتداء
المقدمة الطللية بنمط من أنماط محددة كطلب الوقوف عند امرئ القيس .
أو طلب التحول الى الطلل بالتحية عند النابتة ، أو السؤال عن الدمنة
عند زهير ، فحسب .

أما عن المفهوم الأسلوبى للابداع الفنى فلا نلتزمه فى مصطلح
« الأسلوب » بل فى مصطلح الطبع . ولما كان الطبع عندهم يحمل معنى
العادة التى تكتسب بالمران - من بعض الوجوه - فإن مصطلح الصنعة
قد نشأ ليشرحه لا ليقابله . ودل مصطلح الصنعة على أن الشعر صناعة .
أى يمكن وضع علم مضبوط لنقده والسمون عليه . وبطريق الاستقاق
أصبح نعتا للمرسل (الشاعر المطبوع) ، وللرسالة (الشعر المطبوع) ،
ولعملية الارسال (الطبع والبديهة والارتجال) ، فاذا ظهرت مشكلة
التركييب الفنى عولجت بأن نعكس خصائص الطبع على النص . ومن هنا

(٥٠٦) نفسه - ٨٨/١ .

(٥٠٧) نفسه - ٦٢/١ ، ٦٣ .

(٥٠٨) نفسه - ٧٥/١ .

استخدم الآمدى أسلوب القصر فقال : « ليس الشعر عند أهل العلم به
الا حسن النأتى ، وقرب المأخذ . . . الخ » ذاكرا نعوتا كلها تعكس سمات
الطبع ، فنعكس قدره على أن يأتى ، أو يأخذ بالتعبير ، أو أن يضع
الألفاظ فى مواضعها المعتادة ، بوصفها الألفاظ المعتادة المستعملة فى
معانيها ، مع لياقة المستعار للمستعار له ، وهى علامة السهولة والتلقائية
نم تاد الى أسلوب القصر فقال : « فان الكلام لا يكنسى البهاء والرونق
الا اذا كان بهذا الوصف ، وملك طريقة البحرى » (٥٠٩) . ويدل القصر
الأول على أنه يحاول أن يلزم بالمفهوم العلمى للشعر أو للإبداع - وتدل
جسيع النعوت التى ذكرها على فهمه النص فى ضوء جماليات متعالية عليه
هى جماليات الطبع . أما القصر الأخير فيكشف اعجابه النهائى بالبحر
وهناك عناية ملحوظة بمحاولة ترجمة المفهوم الأسلوبى للإبداع الى اطار
تحليلي للنص .

ويبرز مصطلح الصنعة مزيد بروز مع الجرجانى صاحب الوساطة .
وهو مدرك تماما للعلاقة الجدلية بين الطبع والصنعة حتى انه يصف
قصيدة الحمى للمتنبى بأنها جاءت « مطبوعة مصنوعة » . وهذا القسم من
الشعر هو الملمع المؤيس » (٥١٠) . الطبع والصنعة يلتقيان نعتا لنص ،
ذلك أن الطبع يستوعب الصنعة ، وهى تسعى اليه . أما الملمع فعلمة
سهولة النص الظاهرة التى يظن معها المتلقى أنها سهولة الإبداع بينما
هى مظهر تلقائية الطبع . من هنا يكون المؤيس علامة على تعالى الطبع
المبدع على سائر القدرات ونميزه منها . النص فى هذا السياق مرآة
الطبع . ومصطلح الصنعة مظهر العناية المزايدة بالنص وتحليله معبرا
الى الطبع . لذا يسوق الجرجانى نماذج كثيرة من البديع تجنيسا ،
ومطابقة ، واستعارة ونمتيلا ، أو تشبيها (٥١١) . كأنه يبحث فى البلاغة
عن أدوات جديدة لتحليل النص كشفا عن ملامح الطبع الذى أبدعه .

والخطاب النقدي فى النماذج السابقة فى احتفاله بالطبع لا يضع
له سقفا أو أفقا آخرى لذا يجب معارضته بخطاب الباقلانى فى « اعجاز
القرآن » حيب يسعى الى أن يقرر أن للطبع مدى فى قوته لا يبلغ حد
الكمال لأنه غارق فى التفاوت ، والنقص ، والنغرات . والباقلانى مدرك
تماما لفكرة كشف النص عن الطبع وسماته ، فاذا تقدم الانسان فى
صناعة النقد « فهو يميز قدر كل متكلم بكلامه . . . » (٥١٢) وهى فكرة

(٥٠٩) الموازنة : ٤٢٣/١ .

(٥١٠) الوساطة - ص ١٢١ .

(٥١١) نفسه ص ٣٤ وما بعدها .

(٥١٢) الباقلانى اعجاز القرآن - ص ١٢٠ وانظر أيضا ص ١٢٥ .

صريحة في الكشف عن أخذه بالمفهوم الأسلوبى للإبداع . لكنه مشغول بملاحظة تفاوت الطباع (٥١٣) على مدرج القوة والضعف ، محاولا أن يبرهن على أن نظم القرآن « جنس متميز ، واسلوب متخصص ، وقبيل عن النظر منخلص » (٥١٤) ، بمعنى أن أعلى مدرج القوة للطبع عاجز عن بلوغ النظم القرآنى . ومع ما فى هذا الموقف من نغمة التقليل من شأن الطبع إلا أنها فى الواقع تعرف بهذا المفهوم ، وباتخاذ النص (القرآن/الشعر) وثيقة أو مرآة لقوة المبدع (الله / الشاعر) . وموقف الباقلانى من البديع يكشف - على نحو خاص - موقفه من مفهوم الإبداع ، فهو يرفض القول ان وجود البديع فى القرآن دليل اعجازه ، على أساس أن البديع ليس خرفا للعاده أو العرف ، وأن استدراكه بالتعلم ممكن ، أما القرآن فليس له مثال يحتذى ، ولا يصح وقوع مثله اتفاقا ، كما يفق البديع فى لمع من شعر الشاعر ، وفليل من رسائل الكاتب ، واليسير من خطب الخطيب (٥١٥) . البديع ، اذا من العادة والعرف ، والطبع يمكن تكوينه بالتعلم والاعتیاد ، وهو بهذا متفاوت ، وتفاوته مناط النظر الى الشعر بوصفه صناعة ، وليس ابداعا خالصا . وعناصر الفهم الأسلوبى هنا قائمة كاملة . . . ولاشك أن هناك عنصرا مذهبيا فى خطاب الباقلانى ، وأن قضية الاعجاز قضیة مكلمين لا علماء ، وأننا أمام حالة من تداخل أو تفاعل - بالدقة - المستويات الثلاثة للخطاب . لكن المفهوم الأسلوبى يظل سليما لم يمس .

ونظرية البيان عند الجاحظ والباقلانى صورة من هذا المفهوم الأسلوبى . ذكر الباقلانى البيان فى موضعين كان فيهما يعنى الإبلاغ عن ذات النفس (٥١٦)، واشتهر به الجاحظ فى كتابه «البيان والتبيين» (٥١٧)، حيث أراد به « الدلالة الظاهرة على المعنى الخفى » وهو المعانى القائمة المحجوبة فى الصدور والأذهان والنفوس . هذا المعنى قريب من مفهوم الأسلوب بالمعنى الحديث الذى يرى فيه طريقة المبدع فى التعبير عن ذات نفسه . وعندما يميز الجاحظ بين خمسة أصناف للدلالات على المعانى :

(٥١٣) اعجاز القرآن ص ص ٣٦ - ٣٨ .

• (٥١٤) نفسه ص ١٥٩ .

• (٥١٥) نفسه ص ١١١ - ١١٢ .

• (٥١٦) نفسه ص ١١٧ ، ٢٨٦ .

(٥١٧) هناك خلاف حول اسمه هل هو البيان والسين أو هو البيان والنبى ؟ والثانى فيه جمع بين الارسال والنلقى انظر الشاهد البوشخى ؛ مصطلحات نقدية وبلاغة فى كتاب البيان والنبي للجاحظ - بيروت - دار الآفاق الجديدة - ط ١ - ١٩٨٢ - ص ص ٢٥ - ٤٦ .

اللفظ ، الإشارة ، العقد ، الخط ، الحال أو النصبة (٥١٨) . يبدو لنا أنه يفعل ما يفعله سوسنور حين يجعل اللغة جزءا من العلامات الدالة ، وعلم اللغة جزءا من علم العلامات ، أو علم السيميولوجيا العامة (٥١٩) . هذا وإن كان الدكتور نصر أبو زيد يرى أن الجاحظ لا يتوقف طويلا أمام الفروق التي نتوقف أمامها السيميولوجيا العامة (٥٢٠) ، إلا أن الجاحظ يظل - فيما يبدو لأول وهلة - سابعا إلى الفكرة العلامية . لكننا يجب أن نحذر الخلط والاستقاط ، ذلك أن مفهوم العلامة المعاصر يشير إلى كل مزدوج يفيد الدال والمدلول معا (٥٢١) ، وليس كذلك مفهوم البيان ، أو الدلالة القديم . والجاحظ - خاصة - يرى أن المعاني مطروحة في الطريق (٥٢٢) ، أي أنها ساء ثابت لا يتطور ، أما فكرة السمطقة ، أو إعادة بناء العلامة فإنها غير مطروحة . وهناك أخيرا في فلسفة اللغة التمييز بين الدلالة الوضعية والالتزامية حيث تشير الدلالة الوضعية إلى مستوى لا تقول بوجوده الأبحاث اللغوية المعاصرة ، بالإضافة إلى ما فيه من تصور سكوني للمعنى . وبرغم التباين الشديد بين مفكرى البنيويين المحدثين فإنه : « إذا كان هناك نمط واحد يصل الحقل المنبأين للمفكر البنيوي معا ، فهو المبدأ - الذي أعلمه أول مرة سوسنور - القائل بأن اللغة نسكة متفاوتة differential من المعنى . ولا يوجد دليل ذاتي ، أو رابطة فرد لفرد بين الدال signifier والمدلول signified الكلمة كأداة توصيل (منطوقة أو مكتوبة) والمفهوم الذي تعمل على انارته . كلاهما يوضع في مسرحية من الملامح الفطرية حيث اختلافات الصوت والادراك Sense هي العلامات الوحيدة على المعنى » (٥٢٣) . وهذا التصور لا مقابل له في كلام الجاحظ . فالتباعد ، إذا ، بين الفهم القديم والحديث لا سبيل إلى تجاهله . والتفسير الأدق هو الذي يربط نظرية البيان القديمة بفكرة اظهار سمات الطبع والقوة . فالمعنى القائم

(٥١٨) البيان والسين - ٦٩/١ والحيوان ٣٣/١ ، ٣٥ ، ٤٥ .

(٥١٩) د . صلاح فضل : نظرية البنايه - ص ٤٤٦ .

(٥٢٠) د . نصر حامد أبو زيد . العلامات في التراث - ضمن أنظمة العلامات : مدخل السيميوطيفيا - اشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد - القاهرة - دار الياس العصرية - ١٩٨٦ م - ص ٧٨ .

(٥٢١) د . صلاح فضل : نظرية النائية - ص ٣٩ ، سيزا قاسم : السيميوطيفيا حول بعض المفاهيم والأبعاد - ضمن أنظمة العلامات - مصدر سابق - ص ١٩ - وقارن بسوسنور : فصول من دروس في علم اللغة - ت . د . عبد الرحمن أيوب - المصدر السابق - ص ١٥٢ ، ١٥٣ .

(٥٢٢) الحيوان ١٣١/١ .

(٥٢٣) Christopher Norris, Deconstruction, Theory & Practice, Methuon, London, 1982, p. 24.

بالصدر عند الجاحظ شيء عام متداول يسعى المرسل الى اظهاره ، لكن القدرة التي تقوم بالاظهار تهدف في الواقع الجمالى الى اظهار موهبتها وتأثيرها . ومن هنا كان اعجاب الجاحظ بتعريف العتابي للبلاغة ، وهو : « البلاغة اظهار ما غمض من الحق ، وتصوير الباطل فى صورة الحق » (٥٢٤) لما ينطوى عليه من الاحتمال بالقدرة المبدعة القادرة على العبت بالمعاني عبثا يكشف عن غموضها وتأثيرها فى عقول ونفوس المتلقين .

وهكذا فان المفهوم الاسلوبى للابداع الفنى الذى احتفل بفكرة القوة منذ الأصمعى ظهر فيه من يضع حدودا لهذه القوة كالباقلانى ، كما ظهر من يحاول صياغته على هيئة نظرية ذات طبيعة بيانية وظيفية ، ثم جاء عبد القاهر ليطرح نظرية أهم ما فيها املاكها لنموذج ناضج لتحليل الاسلوب من خلال فكرة النظم ، مسفدا بجهود من عمقوا فكره ظهور الطبع فى النص ، ومن حاولوا أن يضعوا لها حدا ، لتصل بهذا النمار الى منتهى نضجه .

التقط عبد القاهر فكرة النظم ببعدها النحوى البلاغى بعد أن استعملها الجاحظ ، وربطها الفاضى عبد الجبار المعتزلى بالنسب النحوية (٥٢٥) فأخرجها من مقام الفرض العلمى الى التجربة والتحقيق . فأوجد الأداة التحليلية التي كانت مفتقدة فى التصور الاسلوبى للابداع . رسل عبد القاهر محافظا على المفهوم الاسلوبى للابداع . ومن مظاهر هذه المحافظة تمييزه بين نوعين من الكلام أو الشعر : الأول هو ذلك الذى حسنته « كالأجزاء من الصنيع نلاحق وينضم بعضها الى بعض حنى تكسر ، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه ، ولا نقضى له بالحنق والأسنادية وسعة الذرع وسعة المنة ، حتى ستوفى القطعة وتأتى على عدة أبواب » ، فهو هنا واع بأن النص بأصباغه مرآة لقوة طبع المبدع ، وأستاديه ، وسعة ذرعه ، وسعة منته . ونوع الشعر هنا هو ما لا يظهر الا باكنمال أجزاء كنبرة من النظم . أما الثانى فهو « ما نرى الحسن يهجم عليك منه دفعة ، ويأتبك منه ما يملأ العين ضربة ، حتى تعرف من البس الواحد مكان الرجل من الفضل » (٥٢٦) وهو هنا يرى فى النص مرآة الطبع كذلك . ونوع النص هنا هو ما كان دقيق النظم حتى ان البس الواحد منه كاف للحكم على قوة الطبع ، وعلى أن صاحبه — كما يقول عبد القاهر

(٥٢٤) البيان — ١٥٧/١ .

(٥٢٥) د. شوقي صيف . البلاغة تطور وتاريخ — دار المعارف — ط ٦ — ص ١٦١ .

(٥٢٦) الدلائل — ص ٨٨ ، ٨٩ .

« فحل » و « صناع » • ومن الجلي أن الجمع بين الفحولة والصناعة من مظاهر العلاقة الجدلية بين الطبع والصناعة داخل عملية الابداع الفني •

٢ - المفهوم البلاغي :

قيل في تعريف البلاغة كلام أكثر من أن يختصر • وللقدماء فيه أقوال شديدة التباين والكثرة (٥٢٧) • أما المحدثون فقد أدلوا بدلوهم على أنحاء متباينة ، فمنهم من يراها مطابقة الكلام لمقتضى الحال (٥٢٨) ، ومنهم من يؤثر الاحتفاظ بالمصطلح القديم مع محتوى أدبي جديد (٥٢٩) ، ومنهم من يراها مظهرا من حاجة اجتماعية الى تحقيق المنافع من خلال ما يسمى بالكمال الظاهري (٥٣٠) ، والبعض يحاول أن يعيد عرضها في ثوب الاسلوبية (٥٣١) •

أما المراد ههنا فهو استخدام اجرائي لكلمة البلاغة تعني فيه تصور الابداع الفني بوصفه تراكما وتجاوزا لأصباغ ، أو أبواب ، أو وجوه محددة من التراكيب • ومثل هذا النصور منوع مفهوم اذا تذكرنا شعر البديع وما صاحبه من مغالاة الشعراء في جمع الأصباغ ، وقد كان لهذه المغالاة صداها النقدي • ولقد شغل البلاغيون بجمع هذه الأصباغ ، فذكر ابن المعتز في كتاب « البديع » خمسة أصباغ مما يسميه البديع ، وثلاثة عشر صبغا مما يسميه محسنات (٥٣٢) • وذكر الفخر الرازي

(٥٢٧) انظر في تعريفاتها : د • أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها - بغداد - مطبعة المجمع العلمي العراقي - ١٩٨٣ م - ٤٠٢/١ - ٤٠٦ ، وله : أساليب بلاغية - الكويت - وكالة المطبوعات - ١٩٨٠ م - ص ص ٥١ - ٦٠ ، البيان ٧٥/١ - ٨٠ ، ٩٠ - ١٠٦ ، الصناعتين : ١٥ - ٦٧ ، التلخيص : ٣٣ - ٣٧ ، الاشارات والتنبيهات لمحمد ابن علي الحرجاني - تج : د • عبد القادر حسين - نهضة مصر - ص ص ١٤ - ١٧ ، مقدمة ابن خلدون ط المكتبة التجارية الكبرى ص ص ٥٥٠ - ٥٥٣ •

(٥٢٨) د • علي البدرى : بحوث المطابقة لمقتضى الحال : زاد النقد الأدبي السليم - مطبعة السعادة - ط ٢ - ١٩٨٤ - ٨٦/٢ - ٩٣ •

(٥٢٩) د • أحمد مطلوب : أساليب بلاغية - مصدر سابق - ص ٦٢ •

(٥٣٠) د • مصطفى ناصف : عن الصيغة الانسانية للدلالة - مجلة فصول - المجلد السادس - ع ٢ - يناير ١٩٨٦ م - ص ٩٦ ، ٩٧ حاشية رقم (١) •

(٥٣١) د • محمد عبد المطلب : البلاغة والاسلوبية - ص ٣ • والكتاب كله نموذج على هذا الاتجاه •

(٥٣٢) يرى كراتشكوفسكى أن أسس ابن المعتز في تصنيف البديع والمحسن غير واضحة ولا كذلك أسباب مقابله بين أشكال الاسلوب الجديد والمحسن beauties (مقدمة كراتشكوفسكى لكتاب البديع P. 11) والجواب عليه أن ابن المعتز تجاوب مع الواقع الابداعي ، فما كان جديدا على التراث سموه بديعا ، وما كان مطروقا سموه محاسن ، حتى برهن أن ما يسميه الناس بديعا مطروق كذلك فقد اللفظ تخصصه وأصبح عاما على المحاسن •

فى « نهاية الايجاز » ثلاثة وعشرين صبغا بديعيا . وذكر أسامه بن منقذ فى كتاب « البديع فى نقد الشعر » ما يربو على التسعين . هذا النزاييد لا يتسق الا مع نظره للابداع برى فيه جمعا لأصباغ . وادا نظرنا فى تعريف القزوينى للبلاغة نجده بعد أن يقول انها مطابقة الكلام لمقنصى الحال مع فصاحته ، نسغله مقامات الكلام ، وجميع ما منل به عليها لم يكن الا خصائص نصية مل التنكير ، والاطلاق ، والنقديم ، والذكر والحذف ، والفصل والوصل ، والايجاز والاطناب (٥٣٣) . ولا يوجد فى هذا كله انتقال حقيقى من النص الى الطبع الذى أنتجه ، انما هو انشغال تام بأصباغ النص ، يصدر عن تصور مفاده أن الابداع الفنى عملية تجميع تجاورى synchronic للأصباغ .

ولعل أقدم نص وصلنا (٥٣٤) يحمل هذا المفهوم كتاب « قواعد الشعر » لثعلب . فيه يقرر أن قواعد الشعر أربعة : أمر ونهى وخبر واستخبار (٥٣٥) وكلها أمور نصية . « ثم تتفرع هذه الأصول الى : مدح ، وهجاء ، ومراث ، واعتذار ، وتشبيب ، وتشبيه ، واقتصاص أخبار » (٥٣٦) . نحن هنا أمام هرم مقلوب ، فبدلا من أن تكون أغراض الشعر أصلا والنص فرعاً ، أصبح النص أصلا والأغراض فرعاً ، بل انه ليرفع صبغا بلاغيا هو التشبيه فيصبح غرضاً من الأغراض - اذا أقمنا الهرم . والتصور العام للابداع فى هذا السياق تصور تجميعى يتحول معه ثعلب الى التعريف والتمثيل لأصباغ بلاغية كثيرة ، هى على الترتيب : التشبيه ، الافراط والغلو ، لطافة المعنى ، الاستعارة ، حسن الخروج ، مجاورة الأضداد (يستخدم لفظ المجاورة) ، المطابق ، الجزالة ، انساق النظم (العروضى بمعنى خلوه من السناد والاقواء والاكفاء والاجازة والايطاء) . و « أبلغ الشعر » (٥٣٧) عنده « ما اعتدل شطراه ، وتكافأت حاشبتاه ، وتم بأبيهما وقف عليه معناه » (٥٣٨) ، وهى علامات نصية . ومن الشائق أن نلاحظ طريقة ثعلب فى استخدام الرمز الحيوانى فيذكر الأبيات السوابق ، ثم المصلبة ، ثم المحجلة ، ثم الموضحة ، ثم المرحلة .

-
- (٥٣٣) القزوينى : الملتصق - ص ٣٣ - ٣٥ .
 (٥٣٤) على ما يرى د . محمد عبد المنعم خفاحى فى مقدمة : ثعلب : قواعد الشعر - البابى الجلبى - ط ١ - ١٩٤٨ م - ص ٢٠ ، ٢١ .
 (٥٣٥) قواعد الشعر - ص ٢٤ .
 (٥٣٦) نفسه - ص ٣٨ وما بعدها .
 (٥٣٧) لفظة أبلغ من عند الشارح موضع فراغ فى النص ، وهناك شواهد من كلام ثعلب بعد هذا النص ترجحها .
 (٥٣٨) المصدر السابق - ص ٦٣ .

هذه كلها نعوت للنص لا للطبع الذي أنتجه ، أى أن ثعلب يحولها الى أصباغ بصية خلافا لاستعمال الأصمعي لها .

وكتاب البديع لابن المعتز شهادة حاسمة على أن البصعي وراء الأصباغ كان ظاهرة ملحوظة فى مستوى المبدعين . هذا المستوى له قيمة نقدية لا نجحد ، وبطلق عليه المستوى الذهبى من الخطاب النقدى . ولقد ذكر ابن المعتز أن البديع (الأصباغ) قد « كثر فى أشعارهم » ، وضرب المثل بحبيب بن أوس الطائي الذى شغف به « وأكثر منه » . ونسبته بصالح ابن عبد القدوس الذى كان فى الأمثال مشغولا بها لا ينسرها فى شعره ، ولا يجعل بينها فصولا (٥٣٩) . وهذا كله صريح فى هذه النزعة نحو التجاور التزامنى للأصباغ .

ولم يكن التحول عن رمز الحيوان بعد ثعلب خلاصا من هيمنته الرموز فى الخطاب النقدى ، فلقد أحل الخطاب البلاغى رمز العقد المنظوم محله . نجده عند ابراهيم بن المدبر حين يطالب البليغ فى تعامله مع اللفظ « أن ينظمه فى سلكه مع شقائقه كاللؤلؤ المنثور . . . » (٥٤٠) ، ونجده عند ابن طباطبا حين يرى الشعر « كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التى تخرجها المعادن ، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب عن أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب حيانه ، ويغمض مستبطنه . . . » (٥٤١) وهى طائفة من الرموز : السبيكة - السيول - أخلاط الطيب ، تنبع من رمز العقد بما فيه من معنى تزيينى تجاورى أو تجميعى . ويلج ابن الأثير على رمز العقد المنظوم فيذكر أن الصناعة اللفظية تحتاج الى ثلاثة أشياء ، أولها اختيار الألفاظ المفردة مثل « الآلىء المبددة » ، فابها سخبر وتنسقى قبل النظم » ، وثانيها نظم كل كلمة مع أختها مثل « العقد المنظوم فى اقتران كل لؤلؤة منه بأختها المشاكلة لها » ، وثالثها الغرض المقصود مثل « العقد المنظوم ، فتارة يجعل اكبللا على الرأس ، وتارة يجعل قلادة فى العنق ، وتارة يجعل شنفا فى الأذن » (٥٤٢) .

وفى صوء هذا الفهم التجميعى تفهم عبارة اسحاق بن وهب فى البرهان حين يقول :

-
- (٥٣٩) ابن المعتز - البديع - ص ٥٨ .
 (٥٤٠) ابراهيم بن المدبر : الرسالة العذراء شرح : د . زكى مبارك - دار الكتب المصرية - ط ٢ - ١٩٣١ م - ص ٣٢ .
 (٥٤١) ابن طباطبا : عيار الشعر - تع : د . عبد العزيز بن ناصر المانع - السعودية - دار العلوم - ١٩٨٥ - ص ١٤ .
 (٥٤٢) المثل السائر - ١٦٣/١ .

« والذي يسمى به الشعر فائقا ، ويكون اذا
اجتمع فيه مستحسنات رائقا : صحة المقابلة ،
وحسن النظم ، وجزالة اللفظ ، واعتدال الوزن ،
واصابة التشبيه، وجودة التفصيل ، وقلة التكلف،
والمشاكلة في المطابقة ، وأضداد هذه كلها معيبة
تجملها الآذان ، وتخرج عن وصف البيان(٥٤٣) »

فوجه تفوق الشعر عنده « اجتماع » هذه الأمور التي لاتعدو أن تكون
أصباغا بلاغية بعضها ذو أصول في عبارات الأسلوبيين كالصحة والجزالة
والاعتدال والاصابة والتكلف .

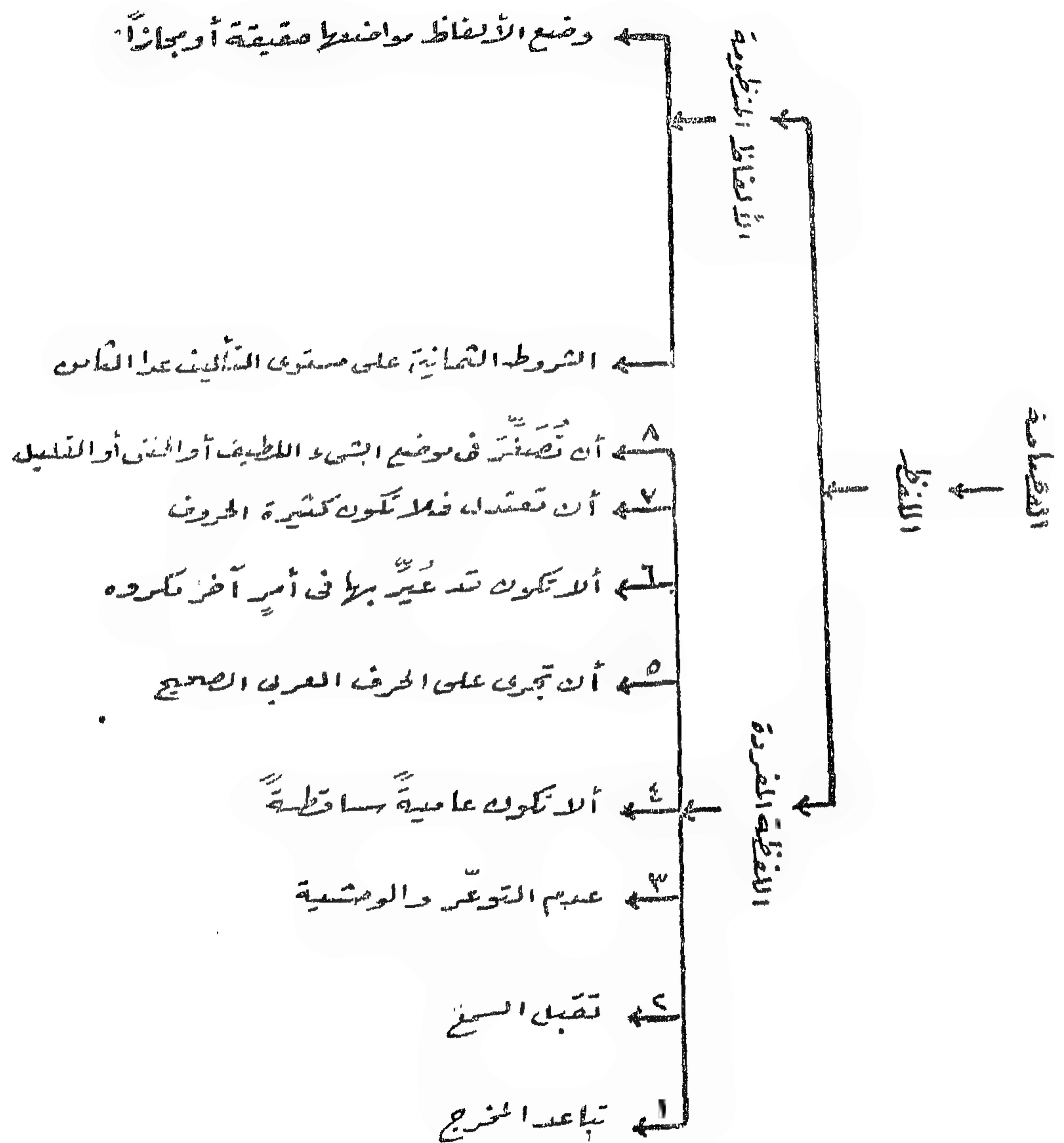
وشبيه بهذا قول ابن سنان الخفاجي عن الفصاحة ، بعد أن يقرر
أهمية العلوم الأدبية للعلوم الشرعية : « ولبس للذاهب الى هذا المذهب
مندوحة عن بيان الفصاحة التي وقع التزايد فيها موقعا خرج عن مقدور
البشر » (٥٤٤) .

فالفصاحة تحل محل أفكار البلاغة والأسلوب والنظم ، وتصبح
هي مناط التحدى القرآني ، وسر اعجاز الكتاب الكريم ، على نحو كمي ،
يعبر عنه بلفظ « التزايد » . والقارئ لسر الفصاحة يدرك أن مفهوم
الفصاحة عنده لا يختلف عن مفهوم البيان كثيرا ، مادام معناهما واحدا ،
وهو الظهور . ولا تكاد تخرج دراسته للفصاحة عن المخطط التالي :

(٥٤٣) البرهان : ص ١٣٩ .

(٥٤٤) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة : - شرح وتصحيح عبد المتعال الصمعيدي -

القاهرة - مكتبة صبيح - ١٩٦٩ م - ص ٤ .



ومن الجلي أن المخطط ينصاعده الى أن يبلغ بالفصاحة مداها ، وهو ما يسميه بوضع الألفاظ مواضعها حقيقة ومجازا ، وهي فكرة بلاغية تعد الباب الذي دلف منه الى كثير من الأصباغ ، فدرس التقديم والتأخير ، والاستعارة ، والتشبيه ، والايغال ، والمعاظلة ، والكناية ، والمناسبة بين الألفاظ صيغة ومعنى ، والفواصل والأسجاع ، والتصريح ، والتناسب بين الالفاظ المجانسة . ومن هنا نفهم انكار ابن سنان أن يحدد الناس البلاغة بمثل قولهم : لمحة دالة ، أو معرفة الفصل من الوصل أو أن نصيب فلا تخطيء وتسرع فلا تبطل . ورأى أنها نعوت لا نحدد (٥٤٥) . وما ذلك الا لأنه يريد تعريفا أعم يفتح الباب للتزايد في الأصباغ .

وعلى ذات النحو نفهم انكار الفخر الرازي لجميع ما يقال في مدح اللفظ من مثل : جودة السبك ، وصحة الطبع ، مؤكدا على أهمية النظر الى الدلالة الالتزامية (٥٤٦) ، فما ذلك الا لأن فكرة الدلالة الالتزامية من أهم الافكار النى أناحها له عبد القاهر الجرجاني بكتابيه : الدلائل ، والأسرار ، والقول بها ضرورة من ضرورات فكرة النظم . والفخر الرازي ينفذ من هذا كله الى الاحتفال بجميع الأصباغ .

وأساس القضية عند الفخر الرازي أنه يبطل القول بأن مناط الاعجاز القرآنى مخالفة أسلوب القرآن لأسلوب الشعر والمخطب والرسائل (٥٤٧) ، (وهذا لا يمكن فهمه الا اذا كان معنى الأسلوب يشير الى الخصائص المقررة لكل نوع أدبى والتي تمثل الطريق الواجب سلوكه لكل سالك والا خرج عن حد النوع الأدبى كما خرج القرآن عن حد الشعر وسجع الكهان) ، ومناط الاعجاز عنده مزايا وبدائع النظم القرآنى ، لذا : « وجب على العاقل أن يبحث عن تلك المزايا والبدائع ما هي وكم هي وكيف هي ولا يمكن ذلك الا بالبحث عن حقيقة المجاز ، والحقيقة ، والاستعارة ، والتشبيه ، والتمثيل ، وحقيقة النظم ، والتقديم والتأخير ، والايجاز ، والحذف ، والوصل ، والفصل ، وسائر وجوه المحاسن المعتبرة في النظم والنثر » (٥٤٨) .

وفكرة التجميع البلاغى واضحة وضوحا باهرا في عبارة الفخر الرازي ، فالهدف هو المزايا والبدائع . لفظ البدائع شديد الوضوح في دلالة على الفكرة . وطريق البحث فيها ينقسم الى خطوات ثلاث : السؤال

(٥٤٥) سر الفصاحة : ص ٥٠ .

(٥٤٦) فخر الدين الرازي : نهاية الايجاز في دراية الاعجاز - القاهرة - مطبعة

الآداب والمؤيد - ١٣١٧ ، - ص ١٤ - ١٥ .

(٥٤٧) نفسه ص ٦ .

(٥٤٨) نفسه ص ٧ .

الماهوى ووظيفته التعريف ، والسؤال الكمى ووظيفته الاحصاء والتصنيف ،
والسؤال الكيفى ، الذى يذكر بفكرة الحال المطابق ، ووظيفته ربط البدائع
بالغرض والحال . واذا تذكرنا خصائص الصناعة اللفظية التى ذكرناها
عن ابن الأثير ، فإننا نستطيع أن نؤكد أننا أمام خطوات علمية واحدة
نقوم أساسا على التصنيف والاحصاء (مادام التعريف ضربا من التصنيف
الماهوى) . وهذا كله يفضى الى جمع الاصباح ، أو ما يسميه الفخر
« وجوه المحاسن المعنبرة » .

ولا يخلف الأمر عنه عند الرمانى فى (النكت فى اعجاز القرآن) ،
فهو يعلق الاعجاز بالبلاغة ، التى هى « ايصال المعنى الى القلب فى أحسن
صورة من اللفظ » ، فيعلقها على حسن اللفظ ، مهيدا لتفتينها الى عشرة
أقسام أو أصباح ، الايجاز ، والتشبيه ، والاستعارة ، والبلاؤم ،
والفواصل ، والتجاسس ، والتصريف ، والضمين ، والمبالغة ، وحسن
البيان (٥٤٩) . « وظهور الاعجاز فى الوجوه التى نبينها يكون باجتماع
أمر يظهر بها للنفس أن الكلام من البلاغة فى أعلى طبقة » (٥٥٠) .
فكان ما يجمعه النص الابداعى يفتته التحليل البلاغى .

والخطابى بالمثل يقسم الكلام الى ثلاثة أقسام : البليغ الرصين
الجزل ، والمصيح القريب السهل ، والجائز الطلق الرسل ، ثم يقول :
« فحازت بلاغات القرآن من كل قسم من هذه الأقسام حصة ، وأخذت
من كل نوع من الأنواع سبعة ، فانتظم لها بامتزاج هذه الأوصاف نمط
من الكلام يجمع صفتى الفخامة والعدوبة » (٥٥١) . فالخطاب القرآنى
— كما يظهر فى هذا النص — ذو طبيعة تجميعية . علامات هذا النصور :
بلاغات ، الأقسام ، الأنواع ، انتظم ، امتزاج ، الأوصاف ، وهى ألفاظ
شديدة الوضوح .

وأهم ما عند الخطابى نظريته فى البيان . لا يبدأ الخطابى نظريته
كالجاحظ بتحديد أنواع العلامات ، فهو أكثر انشغالا بالعلامة اللغوية .
يقسم الخطابى الكلام الى لفظ حامل ، ومعنى به قائم ، ورباط لهما ناظم ،
والتصريح بذكر الرباط يكشف التمايز بين مفهوم العلامة المعاصر ونظرية

(٥٤٩) الرمانى . النكت فى اعجاز القرآن — تج . د . محمد زعلول سلام ، د . محمد
حلف الله أحمد ، ضمن ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن — دار المعارف — ط ٣ — ١٩٧٦ م —
ص ٧٥ ، ٧٦ .

(٥٥٠) نفسه — ص ٧٨ .

(٥٥١) الخطابى — بيان اعجاز القرآن — ضمن المرجع السابق — ص ٢٦ .

البيان القديمه . ويروى الخطابي أن فضائل هذه الأقسام الثلاثة توجد « مجموعة » في الخطاب القرآني (٥٥٢) ، وهو يستعمل لفظ مجموعة على نحو لا تخفى دلالة . فتصور الابداع يفضى في النهاية الى فضائل أو أصباغ تتجمع .

وهناك نقطة مشنبية في سياق تغاغل المفهوم البلاعي للابداع في الخطاب النقدي . تلك هي المرزوقي شارح حماسة أبي تمام ، وصاحب المقدمة الشهيرة لها النى عالج فيها تعريف عمود الشعر . ويرى كلاين - فرنك Felix Klein-Frank أن الذين سبقوا المرزوقي في شرح الحماسة لم يكن لهم أى معيار نقدي جمالى - aesthetic - critical criteria بينما اتجه المرزوقي هذا الانجاه (٥٥٣) . فما هذا المعيار ؟ انه بالطبع مراجعة أسس أبي تمام في الاختيار ، وشرحه لعمود الشعر . وقد يبدو غريباً أن يكون شارح عمود الشعر الأشهر صاحب نظرة بلاغية للابداع . ولنوضح هذه المفارقة . عمود الشعر عند المرزوقي سبعة أبواب : سرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم ، ومناسبه المستعار منه للمستعار له ، ومشكلة اللفظ للمعنى وشده اقتضائها للقافية (٥٥٢م) . هذه الحائص كلها ليست الا سمات الطبع معكوسة على النص ، أى أنها صادرة عن مفهوم أسلوبى للابداع . مع هذا فان مفهوم المرزوقي نفسه بلاغى ، فهو يتعامل معها بوصفها « أبواباً » أى أصباغاً . ولنقارنه بكلام القاضى عبد العزيز الجرجاني في الوساطة :

« وكانت العرب انما تفاضل بين الشعراء في

الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب، وبده فأغزر ، ولمن كثرت سواثر أمثاله وشوارد أبياته ، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالابداع والاستعارة اذا حصل لها عمود الشعر ، ونظام القريض » (٥٥٤) .

(٥٥٢) المصدر السابق - ص ٢٧ .

(٥٥٢م) Felix Klin - Frank, The Hamasa of Abu Tamam, Leiden, E.J. Brill, 1972, p. 147.

(٥٥٣) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة - نشر : أحمد أمين وعبد السلام هارون -

لجنة التأليف والترجمة والنشر - ط ١ - ١٩٥١ م - ١١/١ .

(٥٥٤) الوساطة : ص ٣٣ ، ٣٤ .

هنا نقع على أصل كلام المرزوقي بالفاظه ، فما الاختلاف ؟ . المرزوقي صنف الخصائص أبواباً معدودة ، بينما عبارة القاضي تضم علامات على قوة الطبع فحسب . ويتضح الفارق ساطعاً حين نلاحظ أن المرزوقي قد حذف تماماً غزارة البديهة ولم يشر إليها ، فهو مشغول بخصائص النص لا الطبع ، والقاضي ينف موقفاً مناقضاً . ولقد أضاف المرزوقي بابين لم يشر إليهما القاضي : مشاكلة اللفظ للمعنى ، مناسبة المستعار منه للمستعار له ، وهما بابان صحيان . وبعد أن يفتب المرزوقي عمود السعر الى نسعة أبواب أو أصابع ، يعاق جودة السعر ، لا على أحدهما ، ولكن على مجموعها « ومن لم يجدها كلها فيقدر سمعته منها يكون نصيبه من التثني والاحسان ... » (٥٥٥) ، أى أننا - أمام الصور التجميعية البلاغى الذى يرى الابداع حشداً لأصباغ ، أو بطما لعقد فريد .

٣ - المفهوم الفلسفى :

هذا هو المفهوم الذى يستوعب المفهوم الأسلوبى والمفهوم البلاغى معا ، فى سياق بناء تصور شامل بالاهابة بالأساس النظرى للمنهج كما عرفناه عند تعريف المنهج . وهو المفهوم الذى نجده فى الخطاب النقدي عند قدامة بن جعفر ، وحازم القرطاجنى ، وابن خلدون . وليس المراد هنا آراء الفلاسفة فى الشعر ، أمثال ابن سينا وابن رشد ، فهؤلاء يشاركون فى مستوى مختلف للخطاب . هو المستوى الأولى ، كما أنهم لم يكونوا من أصحاب المنهج التجريبي فى فلسفتهم ، بل كانوا مثاليين . هذا ما وجدته الدكتور عاطف العراقى عندما درس الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا ووجدته فيها وإن كان يتابع أرسطو إلا أنه مختلف عنه فى أمر جوهرى هو المبالغة فى تفضيل الصورة على المادة ، وهو أثر أفلوطينى بارز (٥٥٦) . وهذه المثالية هى ما نجدها عند ابن رشد فى « تلخيص ما بعد الطبيعة » ، حين يأخذ بالرأى السينوى بأسبقية الميتافزيقا مكانة على العلم الطبيعى (٥٥٧) ، أو حين يقول فى المقالة الرابعة بنظرية الشوق (٥٥٨) ، وهو ملمح أفلوطينى واضح . فالمثالية الفلسفية عند المسلمين انطوت على موقف نقدي من أرسطو يظهر حين تجد ابن رشد يقول : « قصدنا فى هذا القول أن نلتقط الأقاويل العلمية من مقالات

(٥٥٥) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، ص ١١ .

(٥٥٦) د . العراقى : الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا - دار المعارف - ١٩٧١ -

ص ٣٩٧ .

(٥٥٧) ابن رشد : تلخيص ما بعد الطبيعة - ج : د . عثمان أمين - مصطفى البابى

الجلي - ١٩٥٨ - ص ٢ .

(٥٥٨) المصدر السابق - ص ١٣٦ .

أرسطو الموضوعية في علم « ما بعد الطبيعة » على نحو ما جرت به عادتنا في الكسب المقدمة « (٥٥٩) . والالتقاط الذي اعناده ابن رشد موقف مختلف عن المناهضة الكاملة ، لا يخلو من منزع نقدي ، يكشف عن تفاوت منهجي ملحوظ ، وفي مقام الابداع الفني كان لفلاسفة المسلمين موقفهم الخاص الذي لخصه ابن أبي الحديد في قوله : « والذي يريدونه بالشعر يأنى في كل قياس مخيل يعلم العاقل كذبه ، لكنه يحدث له مع ذلك نوع فيض أو بسط ، أو اذنام أو احجام . . . » (٥٦٠) . وفكرة المياس المخمل لبست فكرة تجريبية ، بل منالية ، وان كانت مؤثرة في عالم مثل حازم القرطاجني كما سوف يظهر .

ولقد حاول العربيون أن يزعموا تجريبية أرسطو كما حاول بوسر S. H. Butcher ذاهبا الى أن المراد بالسورة Form عند أرسطو هو الطبيعة Nature (٥٦١) . ومن هنا كان موضوع المحاكاة عنده هو الدافع Motivation . وهذا ما حاوله فيليب سيدني Philip Sidney والكلاسكيون الايطاليون ، فلقد لاحظ واينهد A. N. Whitehead أن القرن الثامن عشر بتأثير العلم التجريبي قد فسر المحاكاة الأرسطية على أنها تعامل مع الكليات Universals لا خصوصيات التاريخ ، فيما يشبه التعميم الاستقرائي - inductive generalization ، سعيا الى المثال الحقيقي ، وفياسا على عملية التصنيف - Classification في العلوم (٥٦٢) . وليست هذه المحاولات الا وقوعا صريحا في عيب الاسقاط . ولا يكشف خطأ وناقض هذه المحاولة شيء مثل أنهم طبقوها على أفلاطون مثل أرسطو على بعد أفلاطون من أي منزع تجريبي . في هذا الصدد النقطة مازوني - Jacopo Mazoni نفسه أفلاطون للمحاكاة في محاورة السوفسطائي الى نوعين : محاكاة أيقونية icastic تشمل الأشياء التي وقعت فعلا ، وأخرى فانتازية أو خيالية Phantastic تتمثل في الصورة التي نبذعها ملكة caprice المبدع ، وحاول أن يفسرها على أساس أن هدف أفلاطون هو محاكاة موضوعات لا قيام لها الا من طريق المحاكاة وفيها (٥٦٣) ، أي أن المبدع يحاكي المثال الذاتي

(٥٥٩) نفسه - ص ١ .

(٥٦٠) اس أبي الحديد . الملك الدائر على المثل السائر . ملحق بالمثل السائر -

تج : د. الحرفي ، د. بدوي طباطبة - ١٩٢/٤ .

(٥٦١) Hazard Adams, The Interests of Criticism : An Introduction to Literary Theory, Harcourt, 1969, p. 20.

Ibid, p. 27. (٥٦٢)

Ibid, p. 28. (٥٦٣)

للقصيدة القائم بداخل ذاته في مواجهة موضوعه الذي هو القصيدة نفسها . ومن الجلي أن هذا التفسير يتعارض مع تأكيد أفلاطون أن المنزل عالمها مستقل عن الذات وموضوعاتها ، لكن هذا التفسير - من جهة أخرى - برهان على أن الوقوع في عيب الاسقاط من السهل معه تصوير الأشياء في غير صورتها الحقة دون تحقيق أية معرفة حقيقية . ويكفي في دحض أية محاولة لرد التجريبية العربية الى تجريبية مزعومة لليونان أن نتذكر احتقارهم للعمل اليدوي والتجربة ، ونصورهم التفكير انصرافا الى التأمل الخالص المنقطع عن العالم المادي ، انساقا مع الأخذ بنظام الرق ، وعلافة السيد بالعبد (٥٦٤) .

واسنخلص مفهوم الابداع الفني من كتاب الخطابة لأرسطو ضروري في هذا السياق . الابداع الخطابي عند أرسطو صوغ لأقيسة جدلية اقناعيه مدامت الخطابة ضربا من الجدل (٥٦٥) . والتصور التفصيلي الأرسطي للابداع الخطابي محكوم هيكله بالمخطط التالي :

-
- (٥٦٤) د . فؤاد زكريا : بن الفكر والآلة : الفلسفة والتكنولوجيا في العالم القديم - مجلة الكاتب - القاهرة - ع ٥٦ - نوفمبر ١٩٦٥ م - ص ٥١ .
- (٥٦٥) أرسطو : الخطابة : الترجمة العربية القديمة - تج : د . عبد الرحمن بدوي - بيروت - دار القلم - ١٩٧٩ م - ص ٣ واطر ابن رشد : بلخيص الخطابة - تج د . بدوي - بيروت - دار القلم - ص ٣ .

ومن الجلى أن المخطط يصب في شيئين : الاستقراء والقياس .
ويجب ألا نعتمد كثيرا على الاستقراء للإيحاء بطابع تجريبي لأرسطو ،
فابن رشد يقرر أن كل تصديق يكون بالقياس ، والاستقراء يفيد التصديق
لا فيه من قوة القياس (٥٦٦) . ويؤكد صحة ما فهمه ابن رشد عن
أرسطو أن أرسطو يعالج الاستقراء في الخطابة على أنه المنال وليس حصر
الجزئيات ، ومن السهل القول أن كل مثال ينطوي على قياس مضمرة .
وبالتالي فالإبداع الخطابي عند أرسطو يقوم على تصور مبالغى صوري يؤول
فيه إلى ضرب من القياس المضمرة .

أما عن كتاب الشعر فلقد شغل فيه أرسطو العالم بنظريته في
المحاكاة التي لقيت محاولات لتفسيرها تفسيراً تجريبياً . وأهم نص في
كتاب الشعر في إيضاح المحاكاة هو تعريف التراجيديا . ونص هذا
التعريف في ترجمة الدكتور شكري عياد :

« والتراجيديا هي محاكاة فعل جليل ، كامل ،
له عظيم ما ، في كلام مهتم تنوزع على أجزاء
القطعة عناصر التحسين فيه ، محاكاة تمثل
الفاعلين ولا تعتمد على القصص ، وتتضمن
الرحمة والخوف لمثل هذه الانفعالات » (٥٦٧) .

والنص الانجليزي في ترجمة بوتشر - أشهر مترجمي كتاب الشعر :

'Tragedy, then is an imitation of an action that is serious,
complete, and of a certain magnitude ; in language embellish-
ed with each kind of artistic ornament, the several kinds being
found in separate parts of the play; *in the form of action*, not
of narrative ; through pity and fear effecting the proper pur-
gation of these emotions.' . (٥٦٨)

الإبداع ههنا محاكاة فعل ، تستهدف التطهير . ولكن ما الفعل ؟
هناك عبارة مضطربة في النص يترجمها الدكتور عياد إلى : « محاكاة
تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص » ، ويترجمها الدكتور بدوي إلى :
« وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية » (٥٦٩) .

(٥٦٦) تلخيص ابن رشد - ص ١٩ .

(٥٦٧) أرسطو طاليس : في الشعر - ت . د . شكري محمد عياد - دار الكاتب

العربي - ١٩٦٧ م - ص ٢٨ .

(٥٦٨) انظر ترجمة بوتشر في كتاب (Editor) Lionel Trilling وهو :
Literary Criticism, Holt, Rinehart & Winston, Inc. 1970, p. 57.

(٥٦٩) د . بدوي الترجمة الحديثة لكتاب الشعر - نشر بيروت - دار الثقافة -

• ويترجمها ابن سينا الى « لا من جهة الملكة ، بل من جهة الفعل » (٥٧٠) •
 ويترجمها بايوونر Bywater الى in a dramatic, not in narrative form (٥٧١) •

ومقابلها العربى : « فى صورة دراميه لا فى صورة سردية » ،
 ويترجمها بوتشر كما نعلم الى : In The Form of action. Not of Narrative

ومقابلها العربى : « فى صورة الفعل لا فى صورة السرد » • ومن الواضح أن الفعل الذى استخدمه الدكتور عياد « تمثيل » ، وأن نفي ابن سينا أن يكون المراد هو الملكة وهى ذات بعد نفسى جسمى - كما نعلم - ، بل المراد « الفعل » • مع استخدام أبى بشر متى فى ترجمته لهذا السطر لكلمة الأنواع ، اذ ترجمه على هذا النحو : « ما خلا كل واحد من الأنواع التى هى فاعلة فى الجزاء ، لا بالمواعيد » (٥٧٢) ، بالإضافة الى استخدام المترجمتين الانجليزيتين لكلمة الصورة Form ، انما هو نخبط منشأة تدخل ألوان من الفهم مرجعه الى تصور للفعل يخلو من الصورية الأرسطية - وهو ما يظهر تماما فى ترجمة بدوى - ويحول التصور الصورى للفعل الى تصور مخالف لطبيعته • ان المعرفة التى يؤسسها الفن - عند أرسطو - جوهرها المحاكاة أو التمثيل الذى هو فى قوة القياس ، وموضوعها الصورة القائمة فى المادة • والمسرح عنده فعل ، والفعل صورة فى جسم متحرك • والابداع - - بهذا - جدل مسطقى من جهة الخطابة ، ومحاكاة من جهة الشعر • فما الذى يصل بين الجانبين ؟ انه البعد الصورى الذى يجعل الابداع معرفة بالصور • ويبدو أن الفارابى قد أحس بالفجوة بين الجانبين فمضى يصل بين علم النفس الأرسطى ونظرية المحاكاة الشعرية (٥٧٣) ، وفى علم النفس ملتقى للمفهوم الخطابى والمفهوم الشعرى • والاجراء الذى قام به الفارابى حل صورى لمشكلة الابداع عند أرسطو ، دون أن يكون تفسيراً يكشف عن الأساس الصورى لفهم الابداع عند أرسطو • وعلى أساس من التفسير الصورى نستطيع أن نفصل فصلاً باتاً بين مفهوم الابداع الأرسطى ، ومفهوم الابداع عند الفلاسفة ، ومفهوم الابداع الفلسفى عند قدامة وحازم وابن خلدون • وهو فصل لا ينفى وجود صلات ثقافية لكنه يؤكد أن الأصول المنهجية قد

• (٥٧٠) ابن سينا : فن الشعر - نشرة بدوى - ص ١٧٦ •

(٥٧١) Cuddon, Literary Terms, p. 730.

(٥٧٢) فن الشعر - الترجمة القديمة - ص ٩٦ من نشرة بدوى ، ص ٤٩ من نشرة شكرى عياد •

(٥٧٣) د • جابر عصفور : الصورة الفنية - ص ٢٤ •

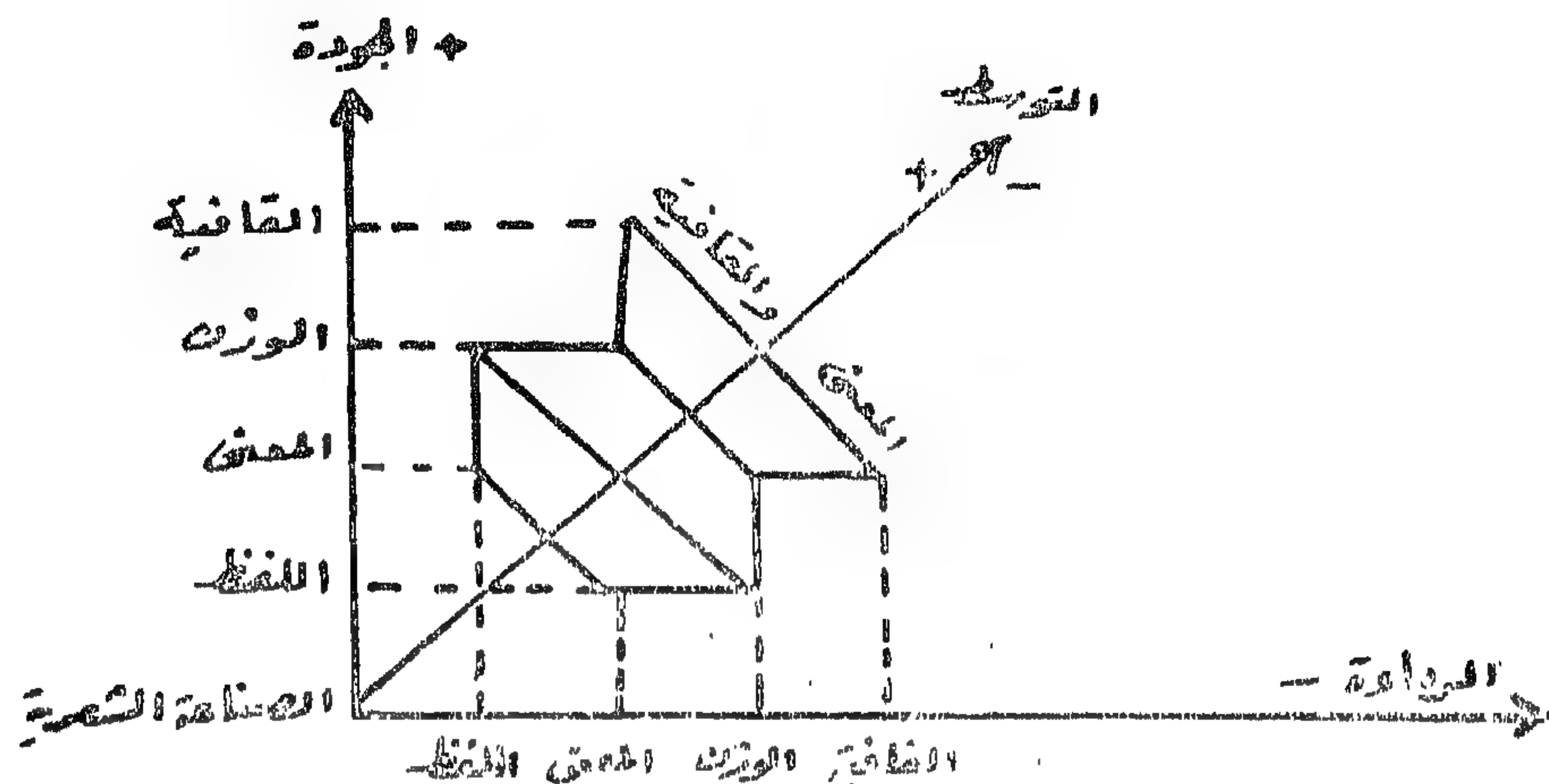
أقامت حاجزا أو فطيمة معرفية بين هذه المفاهيم برغم جميع ما يقال عن الصلات الثقافية .

والباحثون مشغولون برد كل شيء لقدامة الى أرسطو ، بما في ذلك بناء كتابه على ثلاثة فصول (٥٧٤) ، وبما في ذلك أبواب البلاغة التي ذكرها (٥٧٥) . وهم لا يبحثون الحاجات الاجتماعية التي يمكن أن تؤدي الى هذا التأثير ، ولا يلفت انباههم خلو « نقد الشعر » من نظرية المحاكاة الأرسطية (٥٧٦) . ولقد أشار قدامة الى البونان في (نقد الشعر) مرتين : الأولى إشارة عامة الى فلاسفة اليونان (٥٧٧) . وفي الأخرى ذكر صراحة جالينوس في كتابه في أخلاق النفس حين يشير الى القوة المثيرة (٥٧٨) . لكن الباحثين لا ينظرون الى أبعد من أرسطو ، ولا ينصرون أن رجلا شهر بالطلب مثل جالينوس من الممكن أن يكون أقرب الى قدامة من أرسطو ، خاصة أنه يرى أن مزاج النفس تابع لمزاج البدن (٥٧٩) . مع ما في هذا القول من إشارة الى علم نفس الملكات .

يحاول قدامة أن يؤسس فهما شاملا للابداع الفني ، يذهب فيه الى أن « المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة ، من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة » (٥٨٠) والاستعمال التشبيهي لفكرة الصورة هنا توظيف للفكرة الصورية الشائعة في سياق تجريبي قائم على التمثيل بالمادة كالخشب والفضة . وتحديد فعالية المعنى يمتد الى تعريفه للشعر ، وهو عنده : « قول موزون مقفى يدل على معنى » (٥٨١) ، والمعنى هنا مدلول عام ، أما الدال فهو ذلك القول الموزون المقفى ، فكان العلامات النصية هنا هي الأساس في التعريف . ومن هنا ينحل الشعر الى أربعة « عناصر » - مثل عناصر العالم الأربعة - أو هي « الأربعة المفردات البسائط » ، وباستخدام فكرة تجريبية هي الائتلاف يؤسس أجناسا ثمانية للشعر من المفردات الأربعة .

-
- (٥٧٤) د. شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ - ص ٧٩ .
 (٥٧٥) د. طه حسين : مقدمة نقد النثر - ص ١٧ - ١٨ ، د. منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدي - ص ٢٨٣ .
 (٥٧٦) د. طه حسين : مقدمة نقد النثر - ص ١٨ .
 (٥٧٧) قدامة : نقد الشعر : تج : د. خفاجي - ص ٩٤ .
 (٥٧٨) نفس المصدر : ص ١١٤ .
 (٥٧٩) البرهان في وجوه البيان : ص ١٩١ ، ونقد النثر ص ١٣٠ .
 (٥٨٠) نقد الشعر - ص ٦٥ .
 (٥٨١) نقد الشعر - ص ٦٤ .

ويؤسس بينها علاقات على مدرجتي الجودة والرداءة - ويمكن أن نضيف اليهما مدرج المتوسط بينهما - ليتألف من هذه التوافق أربعة وعشرون احتمالا ، ثمانية منها في قائمة الحضور ، والبقية في قائمة الغياب ، وهو ما يمكن التمثيل له على النحو التالي :



ويمثل الشكل الثماني المثلث نموذج القصيدة ، وهو نموذج منطقي معقد يسور على ثلاثة محاور وله أربعة أوتار . وهذا النموذج المنطقي ليس مفروضا ذهنيا على القصيدة ، لكنه محاولة لفهم الواقع الابداعي في ضوء فكرة تجريبية هي الائتلاف أو التركيب ، وفكرة تجريبية أخرى هي عناصر الطبيعة الأربعة : الماء ، والهواء ، والنار ، والنراب . وقدامة ينفي كثيرا من احتمالات الائتلافات في تباديله وتوافيقه لأن الواقع لا يحتملها من مثل ائتلاف القافية مع القافية ، أو مع اللفظ .

هذا الفهم المنطقي للابداع الفني يستوعب الفهمين الأسلوبى والبلاغى معا . ذلك أن الانتقال من مدرج الرداءة الى مدرج الجودة مشروط بنعق نعوت كلها مستفاة من التصور الذى يرى فى النص مرآة الطبع . مثل ذلك نعت اللفظ ، وهو « أن يكون سمحا ، سهل مخارج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة ، مع الخلو من البشاعة » (٥٨٢) . قالسماحة ، والسهولة ، والرونق ، والفصاحة - أى الظهور - صفات تعكس سمات القدرة المبدعة التى يراد لها أن تكون متدفقة ، قوية ، باهرة ، مؤثرة . ومن جهة أخرى نجد قدامة مشغولا بالأصباغ مثل صحة التقسيم ، وصحة المقابلة ، وصحة التفسير ، والتتميم ، والمبالغة ، والتكافؤ ، والالتفات ، فيما يخص المعنى ، والمساواة ، والاشارة ،

« بما يتضمن من حسن تخيل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مصورة بحسن هيئته تأليف الكلام ، أو قوة صدقه أو قوة شهوته ، أو بمجموع ذلك . وكل ذلك يؤكد بما يفترن به من اغراب فان الاستغراب والتعجب حركة للنفس اذا اقترنت بحركتها الخيالية فوى انفعالها ونأثرها » (٥٨٤م) . وهذا تفسير وظيفي دافعي يفرع كلمة المحاكاة من أية دلالة صورية غير تجريبية . وفى هذا الاطار يعرف حارم النظم بأنه : « صناعة آلتها الطبع . والطبع هو استكمال للنفس فى فهم أسرار الكلام . » (٥٨٥م) ، فيعود الى مفاهيم الصناعة والطبع . ويفوده مفهوم الطبع الى فكرة القوة ، فيحدد للنظم عشر قوى تتدرج من القوة على التشبيه (ولعلها شبيهة بتقمص الموقف الشعري) ، الى القوة المائزة حسن الكلام من قبضه (٥٨٦م) . متدرجا من الكليات الى الجزئيات ، وهى حركة فيها سببه بمبدأ الجشطالت : الكل قبل الاجزاء ، وهو المبدأ التجريبي المعروف . فالمفهوم مارال تجريبيا وان كان حازم يحاول أن يوظف لغة المنطق الصورى ، وآراء فلاسفة المسلمين فى اعادة بناء الأساس النظرى للمنهج التجريبي القديم ، مما ينتج عنه فهم شامل للابداع الفنى يسوعب الجابيين الأسلوبى والبلاغى معا . وبشأن هذا الاستيعاب يكفى أن نتأمل استعمال حازم لرمز الخبل ورمز العقد معا ، فبصفتها علامة مطالع القصيدة بالنسويم ، ويصنف بحايه الأعقاب بالتحجيل ، ثم يصنف القصيدة كلها « كأنها عقد مفتسل . ونالفت لها . . . غرر وأوضاع . . » (٥٨٧) ، جامعا فى عبارة واحدة الرمزين معا .

ومع أن ابن خلدون ليس ناقدا بالمعنى التقليدى للكلمة الا أنه فى اطار محاولته اعادة بناء العلم فى ظل نظرية تجريبية شاملة طرح مفهوما شاملا للابداع الفنى . ويظهر الموقف التجريبي لابن خلدون فى ذهابه الى أن أحكام الذهن تكون يمنية كما فى المحسوسات بالنسبة للمعقولات الأولى المطابقة للشخصيات بالصور الخيالية ، لا بالنسبة للمعقولات السوانى (٥٨٨) ، التى هى الكائنات المثالية التى يستنبطها الفلاسفة وينسبون لها وراء الطبيعة . والصور الخيالية عنده ليست الصور الأرسطية أو الأفلاطونية ، لكنها « البراهين والأدلة من حملة المبدرك الجسمانية لأنها بالقوى الدماغية من الخيال والفكر والذكر » (٥٨٩) ،

• (٥٨٤م) المنهاج : ص ٧١

• (٥٨٥م) المنهاج : ص ١٩٩

• (٥٨٦م) المنهاج : ص ٢٢٠ - ٢٠١

• (٥٨٧) المنهاج : ص ٢٩٧

• (٥٨٨) ابن خلدون : المقدمة - القاهرة - المكتبة التجارية - ص ٥١٦

• (٥٨٩) المقدمة - ص ٥١٧

فهى - اذا - ذات طبيعة حسية تستند الى سيكولوجية الملكات . ومن هنا كان الفياس عنده - فى نزعة أصولية سنية واضحة - فرع الخبر بتبوت الحكم فى الأصل ، وهو نقل (٥٩٠) . وابن خلدون يقبل المنطق الفلسفى كأداة محايدة - كما فعل فدامة ، وحازم علميا - دون أن يربطه بالمقصود الفلسفى المتالى منه (٥٩١) ، وهو موقف يشف بجلاء عن وعى واضح بالفرق بين الأخذ بالمنطق كمنهج له فلسفة كما يفعل اليونانيون ، والأخذ به كأداة توظف توظيفاً تجريبياً مقطوع الصلة بالأسس المنالفة للمنطق الصورى .

وعلى أساس من فكرة واقعية تجريبية هى العصبية يقيم ابن خلدون نظريته مستنداً الى ست مقدمات : ضرورة وفطرية الاجتماع الانسانى ، وبفاوت قسط العمران من الأرض ، وتأثير الهواء فى ألوان وأحوال البشر ، وفى أخلاقهم ، وتأثير أحوال العمران فى أبدانهم وأخلاقهم ، وفاوت قدرات المدركين بالفطرة أو الرياضة (٥٩٢) . وتتدرج النظرية الى معالجة مشكلة الفن داخله عليها من فكرة الصناعة ، وهى « ماسكة فى أمر عملى فكرى و الملكة صفة راسخة تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتكرره مرة أخرى حتى ترسخ صورته وعلى نسبة الأصل تكون الملكة » (٥٩٣) . وفى ضوء هذا الفهم التجريبى الحسى الذى يعتمد على فكرتى المباشرة والحادة تقع الفن فى دائرة الصناعات المرتبطة بالعمران كسائر الصناعات (٥٩٤) ، والمرتبطة بطبيعة السوق بالتالى (٥٩٥) ، أو لنقل بقانون العرض والطلب الشهير . ولما كانت فكرة الملكة نسووع المفهوم الأسلوبى للابداع الفنى ، فإن تعريف الشعر على أساس من الأصباغ يستوعب الجانب البلاغى فانه يستشع تحقيقاً لشمول المفهوم الفاسدى . فالشعر « هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء منققة فى الوزن والروى مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجارى على أساليب العرب المخصوصة به » (٥٩٦) . وبجمع الجانبين: الأسلوبى والبلاغى تصور وظيفى يروغ الى فكرة اللذة (٥٩٧) ، فى تفسير تأثير الابداع فى النفس .

(٥٩٠) نفسه - ص ٤٣٥ .

(٥٩١) نفسه - ص ٥١٩ .

(٥٩٢) راجع هذه المقدمات فى المقدمة - ص ٤١ - ٩٢ .

(٥٩٣) نفسه - ص ٣٩٩ - ٤٠٠ .

(٥٩٤) نفسه - ص ٤٠٠ - ٤٠٣ .

(٥٩٥) نفسه - ص ٢٥٧ ، ٤١٧ .

(٥٩٦) نفسه - ص ٥٧٣ .

(٥٩٧) نفسه - ص ٤٢٤ ، ٤٢٥ ، ٢٥٨ .

تفسير المفهوم

(أ) يستطيع طلبا للسهولة - أن نفسر الفهم المبهجى العربى للأبداع الفنى برده الى الدين ، فهناك نظريه سائعه ينداولها الباحثون ببسر نام تقصى بأن جميع مظاهر الحضارة الاسلامة انما نشأت لأجل الدين والمرآن - بهذا - كان محورا لأهداف الفكر والتأليف فى ادئه . وكانت دراسته العامل الاكبر فى العناية بالعلوم العربية (٥٩٨) . ومن السهل أن نوهما هذا أن الفهم المبهجى العربى فرع لموقف الدين من الفن ، والمكرة التأسد على الخصوص .

لكن هذه النظرية ، والنظريه المقابلة التى نرد كل شىء عربى الى اليونان ، تخفقان فى التفسير . فهناك اختلاف جوهري بين الخطاب العلمى والخطاب العام أو الاولى . الخطاب العلمى يطلب الحقيقة بمعزل عن افراز مبادئ ميافيريه مسبقه ، مستهدفا نفع الانسان فى حياته . أما الخطاب العام فكان محكوما بالأسطورة الشعبية ، وبغيبات الدين والفلسفة وعلم الكلام ، فكان منافز يهيا فى جوهره . وعلى هذا التمييز فلا مناص من القول بوجود عامل نوعى فى نشأه المهتم العلمى بغض النظر عن خدمه الدين . يشمل هذا العامل النوعى فى الحاجة الى العلم طلبا لمعرفه خالجه من طابع الجدل الكلامى والفلسفى بخاض العقل من التورط فى مضطرب الآراء المتنافسة . نشأت هذه الحاجة بمفدى علاقة الانسان بالعالم حوله بحجج نعتياتها ودينامياتها . ولايضاح هذه النشأة نبحث عن صورته العالم عند ابن خلدون كنهودج لعلاقة الانسان العربى بالعالم المحيط ، وكشاهد عابها . ونكتسب شهادة ابن خلدون أهميتها من ورقه المثل على تاريخ حضارة الاسلام ، ومن محاولته أن يربط بين خلتها ودنطها من نظرية واحدة ، ومن طبيعة نظريته المثقة مع المناهج الحديثة فى حوائب كبرة (٥٩٩) .

(٥٩٨) انظر د . محمد أحمد حلف الله ، مدمه كتاب اثر المرآن من تطور الفكر العربى الى آخر القرن الرابع الهجرى - د . محمد رعلول سلام - دار المعارف - ط ٣ - والكتاب كله بطيى لوجه النظر المشار اليها . انظر على سبيل المثال الفصل الاول من الباب الاول بعنوان . محاولات التفسير الاولى - ص ص ٣٩ - ٦٣ .

(٥٩٩) على سبيل الاختصار سوف نورد أرقام الصفحات داخل الفوسس خلال العرض ، وهى خاصة بطبعة المكتبة التجارية بالقاهرة .

صورة العالم عند ابن خلدون متماسكة بامية ، تبدأ بعناصر بسيطة
تؤلف بناء جغرافيا يؤثر على البشر تأثيرا عميقا . لكن هذا كله ليس
الا مقدمات تمهد لجوهر النظرية الفائضة على ملاحظته الانتقال العمراني من
أحوال البداوة والوحشية الى أحوال الملك . هذا الانتقال مرتبط بالحالة
الاقتصادية ارتباطا وثيقا ، فأحوال الناس تختلف « باختلاف محلهم من
المعاش » (١٢٠) . وعلى أساس هذا الفهم الاقتصادي يصبح العمران
انتمالا من الضروري الى الحاجي ثم الكمال ، معتمدا على العصبية التي
تنولد من الانحمار بالنسب أو ما في معناه (١٢٨) (وما في معناه كالانحمار
العقيدة الدينية) . وللعصبية رئاسة لا تزال في مصابها المخصوص من
أهل العصبة (١٣١) . والملك هو استعلاء عصبية على سائر العصبيات ،
دما يؤدي الى ظهور طبقة الموالي ، ومن هنا تظهر عوائق الملك متمثلة في
حصول الشرف والنفاس القليل في النعم من جهة ، والمذلة لاقبيل والانحدار
الى سواهم من جهة أخرى (١٤٠ ، ١٤١) . وهذا أساس نظريته المدنية
في التاريخ التي ترى أن العصبية تنمو الى أن تؤسس الملك ، ثم تبدأ
في الانحدار والانحمار والتساقط كأوراق الشجر . ويتمثل التناقض بين
جهن عوائق الملك في حقيقتين أخريين : الأولى أن المغلوب مولع أبدا
بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيه ونحله وسائر أحواله وعوائده (١٤٧) .
والثانية أن الملك اذا استقر فقد تستغنى الدولة عن العصبية «الموالي
والمصطنعين ، أو بالعصائب الخارجين الطراء (١٥٤ ، ١٥٥) ، واذا لم
يأسح الموالي والمصطنعون بالنسب ظلوا على المدافعة والمغالبة (١٨٤) .

على أن تحول الاجتماع البشري الى دولة عامة الاستيلاء عظمة الملك
(امبراطورية) يهدف على الدين ، اما عن نبوة أو دعوة حق (١٥٧) .
والدعوة الدينية تزيد الدولة في أصاها قوة على قوة العصبية (١٥٨) ،
وهي من غير عصبية لا تتم (١٥٩) .

وسواء كانت الدولة محدودة ، أو عظيمة الاستيلاء ، فإن طبقة الملك
واحدة . الملك منصب طبيعي لضرورة الاجتماع بقوم على العصبية وعلى
الاستيلاء على العصبيات الأخرى (١٨٧ ، ١٨٨) . وخصائصه : الانفراد
بالحد ، والشرف ، والدعة ، والسكون (١٦٦ ، ١٦٧) . وهي طبيعة
خطرة مدمرة اذا تحكمت أقبلت الدولة على الهرم (١٦٨) . والشرف
يزيدها في البداية قوة (١٧٤) ، لكنه سرعان ما يصبح مكن الضعف .
والدولة بهذا لها خمسة أطوار :

١ - الظفر .

٢ - الاستبداد .

٣ - الدعة والفراغ لنحصيل ثمرات الملك .

٤ - التنوع والمسالمة .

٥ - الاسراف والتبذير ، وفيه نحصل فى الدولة طبيعة الهرم (١٧٥) ،
(١٧٦) .

وطبيعة الاستبداد فى الملك لها دور كبير فى سوفه الى الهرم لأن معاناة أهل الخسر للأحكام مفسدة للبأس فيهم ذاهبة بالمنفعة منهم (١٢٥)، وفى هذا ادراك شديد لما يفعله استبداد الحكام بارادات الناس ، وما يفود اليه من تدمير الدولة .

على أن هناك ثلاثة أنواع من الملك : الطبيعى وهو حمل الكافة على مفضى الغرض والشهوة ، والسياسى وهو حملهم على مقتضى النظر العقلى فى جانب المصالح الدنيوية ودفع المضار ، والخلافة وهى حمل الكافة على مقتضى النظر الشرعى فى مصالحهم الأخروية والدنيوية الراجعة اليها (١٩١) . وليست هذه الأنواع أقساما متمايزة ، لكنها أحوال للملك سرعان ما ينتقل الطبيعى منها الى غير الطبيعى . والأرجح أن الانتقال فى الدولة عامة الاستتلاء انما هو الى الخلافة ، التى سرعان ما تنقلب الى ملك (٢٠٢ ، ٢٠٨) . ذلك « أن الخلافة قد وجدت بدون الملك أولا ثم التبتت معانبهما واختلطت ثم انفرد الملك حيث افترقت عصبته من عصبية الخلافة » (٢٠٨) .

واذا تذكرنا أن نحلة المعاش هى أساس التفسير فلننظر فى الجانب الاقتصادى من الملك . يعتمد الملك على المكوس والجبايات ، وهى تضرب فى آخر الدولة لأنها فى أولها يدوية قليلة الحاجات فاذا ازداد الترف وضافت الجباية عنه فرضت المكوس وتوسع فيها (٢٨٠ ، ٢٨٣) . ولعل ابن خلدون بهذا يفرق بين مكوس الملك وجباية الزكاة وهى ضرورة دينية فى دولة الخلافة ، ولعل أساس التفرقة كمى وكيفى ، فالزكاة قليلة ، والسمت موجهة أصلا لخدمة الملك كسائر المكوس . وعلى العموم فالسلطان لا تكون له ثروة الا فى وسط الدولة لأنه فى بدايتها يوزع على قبيله وعصبته وينفق فى تمهيد الدولة (٢٨٣) . وهناك تنبيه طريف من ابن خلدون يجعل هذا الوضع شبيها بالمصيصة ، فالسلطان وعصبته اذا جمعوا المال لا يستطيعون الفرار به لأن الرعية وسائر العصبيات لا يتركونهم (٢٨٤ ، ٢٨٥) . وفى هذا التنبيه فهم واضح للعلاقة الوثيقة بين السلطان ونظام السلطة فى الدولة ، فالأمر ليس محض أهواء ومطامع من حاكم فرد بقدر ما هو نظام سياسى واجتماعى للسلطة لا فكاك فيه

بغير الفكك منه ونقضه كلية . وكما أن السلطان يقوم على أخذ ونحصيل الجبايات فهو يقوم كذلك على العطاء . وابن خلدون يفهم عطاء السلطان فهما دقيقا ، فهو يرى أن نفص عطاء السلطان يؤدي الى نفص الجباية لأن الدولة والسلطان هي السوق الأعظم للعالم ومنه مادة العمران فاذا نفص عطاؤه للحاسبة قلت نفقاتها وهي أكثر مادة للأسواق فكسد الأسواق ونقل الأرباح فنقل الجباية (٢٨٦) . وفي ذلك وعى رائع بآليات السوق في علاقتها بالسلطة . ونظّل السلطة في فمه هرم الحركة ومصدرها ، ونغدو مؤسسة قائمة بذاتها ، لا ترعى الا نفسها ، ولا تكاد تخاطب الا نفسها ، ونحدد علاقتها بالقوى المخلفة بمقدار ما يدعمها . ويظهر تعاليها خاصة في وظيفة الحجابة ، فالدولة في أول أمرها بمنأى عن الصراع السياسي أو منازع الملك ، اما لقوة الدين أو لقوة العصبية الغابية ، فاذا استنفذ الأمر ، وطغت المنازع والصراع فاحتجب الملك ، وظهرت وظيفة الحجابة خاصة بمن يحجب السلطان عن الناس ويغلق بابهم دونهم أو يفتحهم في مواقيته (٢٤٠ - ٢٤٣ ، ٢٩٠ - ٢٩٢) . ويظهر تعاليها كذلك في علاقتها بطبقة العلماء والفنانين ، فشأن الملوك اخراج العلماء وأهل الحل والعقد من الشورى والاكتفاء بمضور مجالسهم لا اكراما لدواتهم بل تجملا بمكانهم في مجالس الملك لتعظيم الرتب السريعة ، وليس ذلك - كما قد يظن - محض خروج على قاعدة سرعة هي الشورى ، وانما ذلك يجري على ما تقتضيه طبيعة العمران والسياسة من الاحتفال بالعصبية فوق شورى العلماء (٢٢٣ ، ٢٢٤) .

وخلاصة صورة العالم كما يرسم ملامحها ابن خلدون أنه عالم يعتمد على القوة ، مليء بالصراع والتوتر والتزييف ، يتدرج هرميا ، في قيادته طبقة كبيرة من الرعية ، عربا وموالي ، فوقها طبقة من العصبية والحاشية ، ويمثل السلطان قممها . ومن السهل في فترات الضعف والانحدار أن يصبح السلطان منصبا بلا قوة ، واجهة لعصبية تمتلك القوة وتحكم دون أن تعنى سدة الحكم . وبين الرعية تقوم طبقة العلماء ، طبقة مميزة ، تخالط الرعية محاولة التأثير فيها ، ونخالط السلطان كذلك ، دون أن تمتلك السلطة ، أو القوة على التغيير . ومن الناحية الاقتصادية يظل اقتصاد هذا العالم مختلطا ، يخلط اقتصاد الرق ، باقتصاديات الاقطاعيات ، باقتصاد التجارة ، كأنه حلقة الوصل بين اقتصاد الرق البوناني ، والاقتصاد الاقطاعي الذي تولد عنه الاقتصاد الرأسمالي الحديث . ومن المؤكد أن البناء الأخلاقي والثقافي له دور في بناء العالم ، ومن أمثلة هذا تقرير ابن خلدون أن البيت والشرف ينسبان بالأصالة والحقيقة لأهل العصبية ، وينسبان لغيرهم بالمجاز والشبه (١٣٤) . والبيت والشرف للموال وأهل الاصطناع (اصطنعه أي استخدمه واستعمله) انما هم

بمواليهم (سادتهم) لا بأنسابهم (١٣٥) . ومن علامات الملك النافس في الخلال الحميدة وبالعكس (١٤٢) . وجميع الصناعات النفاية داب صلة مفدة بالسلطة . هناك صناعات ننشأ مباشرة لخدمه السلطة كالكتابة في الدواوين ، أو المعمار الخاص بالفصور ، وصناعات نضع حاجات السلطة وعصبيتها في المقام الأول كالسعر المادح . ولقد قيل شعر وفير في مدح الموالى وهم في السلطة - كما قيل في البرامكة - وقبل في هجاء الموالى كلام كبر خارج السلطة . وأنشأوا هم هجاءهم للعرب فيما يعرف باسم الشعوبية . وتنشأ الفرق السياسية مع نشأة الفرق الكلامية ، وبصبح الصراع والتوتر والتزييف سمة العالم .

وابن خلدون يطبق هذه الصورة على (أو يستمددها من - على الأرجح -) التاريخ العربى . فقد ندرج من بدوية جاهلية ، الى دعوة دينية ، نشأ عنها الخلافة . زاهده في الترف ، فلما لعى عمر بن الخطاب - رضى الله عنه - والبه معاوية في الشام ، فوجده في أبهة الملك وزيه . يندرخ بانه في نعر يباهى العدو ، دلت دهشته على حذر الصحابة من الملك وترفه (٢٠٣ - ولعل هذا الموقف يمثل التباسا مبكرا في مفهوم الخلافة بالملك) . حتى وفعت الفتنه بن علي ومعاوية « وهى مقنضى العصبية » . وابن خلدون يبرىء ساحة الطرفين على أساس أنهما كانا يجهلان ، ويطالبان الحق بوسائل مختلفة بعضها صحيح ، وهو نفسه - سنى معروف . حتى انقل الأمر الى معاوية : « ثم اقتضت طبيعة الملك الانفراد بالمجد واستئثار الواحد به ولم يكن لمعاوية أن يدفع عن نفسه وقومه فهو أمر طبيعي ساقته العصبية بطبعها واستشعر به بسوء أمة . ومن لم يكن على طريقة معاوية في اقتفاء الحق من أتباعهم فاعصروصبوا عليه واستمأنوا دونه ، ولو حملهم معاوية على غير ملك الطريقة وخالفهم في الانفراد بالأمر لوقوع (٦٠٠) في افسراف الكلمة السى كان حسيبها ، وتألبفها أهم عليه من أمر لبس وراءه كبر مخالفة » (٢٠٥) . هكذا يصبح الانتقال الى الحكم الوراثى ، ويصبح الاستئثار بالحكم ، أمرا طبيعيا لبس وراءه كبر مخالفة . والمنطق بسيط : انه وسيلة نألف الكلمة . لكن ابن خلدون يعتقد أن الأمر ظل خلافة في عهد معاوية وسروان وابنه عبد الملك والصدر الأول من خلفاء بنى العباس الى الرشيد وبعض ولده ، ثم ذهببت معانى الخلافة ولم يبق الا اسمها ، وصار الأمر ملكا بحتا ، وحررت طبيعة التغلب الى غايتها (٢٠٨) . وأغاب الظن أنه ذهب هذا المذهب لأن هؤلاء كانوا حريصين على الخطط المدينية ، وهى على المرتب : الصلاة - الفتيا - القضاء - الجهاد - الخدمة ، وكلها مندرجة

(٦٠٠) لعل الصواب : لوفعوا .

تحت الامامة الكبرى التى هى الخلافة (٢١٩) . لكنهم كانوا مسروعين
أيضا لآلة الملك .

ومهما كان الأمر فإن العصبية هى أساس الحكم ، نسبا أو دينا ،
واسعلاء العصبية على سائر العصبيات أمر معرر ، واملاء صورة العالم
بالصراع والنوتر أمر واضح . وابن خلدون نشجة لهذا العالم ، وشهادة
عليه فى نفس الوقت .

فى هذه الظروف كانت الحاجة الى لغة مشتركة ، والى لون من الخطاب
الجاد ، يتسابق فيه المتسابقون بعيدا عن الصراع والجدل الشائعين
لناخرين فى بنية الأمة . وكان العلم هو الخطاب المميز الذى شجع فى
لغة الخطاب مفاهيم أساسية متفهما عالميا ، وافسرا عنه كن المهر يوم المهرج
للإبداع الفنى .

(ب) ولا يتصح هذا المفهوم اتضاحا كافيا الا بالمعارضة بالمفهوم
الأولى . أما المفهوم الأولى فإنه يجعل العلاقة بالطبيعة عبر مادية ، متجاوزة
للطبيعة ، منوترة ، تتراوح بين الخضوع للقوة الغيبية (الالفاء) ،
والتوازن معها (التأيد) . ولون روى من الخضوع الواعى (الكشف) .
أما المفهوم المنهجي فإنه يصلح الانسان على الطبيعة ، ويعد جزءا منها ،
فيزيل عنصر النوتر . وببما نجد المفهوم الأولى لا يرى فى الإبداع الفنى
علاقة انسان باسنان ، نجد المفهوم المنهجي يحافظ على علاقة الانسان
بالانسان فى جانب منه لكنه يضعها على الأطراف ، ويجعل الآخر مستهدفا
بالتأثير ، ولا يجعله شريكا حمما بأى معنى .

ولعل هذا يرجع الى الاختلاف بين الخطاب العلمى ، والخطاب العام
غير العلمى . والحق أن الفصل بينهما يحتاج الى كثير من الدقة لتداخلهما .
فالخطاب العام كان مشغولا بالعقيدة الدينية والماليات الفلسفية ، حتى
المسائل السياسية كانت محممة بأبعاد دينية لا نجد . وكان الخطاب
العلمى يبدأ عادة من حيث ينتهى الخطاب الأول الى نوع من الاتفاسى ،
ووسيله أن يفصل المواضع المنبسة عن أصولها الدينية ، لا لحض
التحكم ، بل لأن طبيعة العلم عدم الانشغال بالقضايا الجدلة . ولنعرض
على هذا مثلا أو منابن .

بالنسبة لمشكلة السببية أو العلمية ، وهى مشكلة علمية مهمة ،
نجد أن هذه المشكلة كانت مناط خلاف شديد بين المتكلمين والفلاسفة ،
وكانت محممة بدلالات دينية بعدة . ومن الملحوظ أن هناك صلة بين
موقف المتكلمين من مشكلة السببية ، وموقفهم من مشكلة القضاء

والقدر (٦٠١) ، وهي مشكلة دينية خالصة . كما أن الفلاسفة يصوغون فكرة العلة على نحو ينتهي بهم الى القول بوجود الاله الخالق . والفلاسفة يربطون المعلول بالعللة ، ويرون أن العلاقة بينهما حتمية ، فالعلة تحدث أثرها في المعلول ضرورة ، منسلسلين بالعلل وصولا الى العلة الاولى : الخالق ، نجد هذا عند الكندي (٦٠٢) ، ونجده بوضوح أكبر عند ابن سينا (٦٠٣) ، وعند ابن رشد (٦٠٤) . والمعتزلة بالمنزل مشغولون باببات فكرة السببية أو العلية الضرورية ، لأنهم ينتهون من ذلك الى آراء دينية كفولهم ان الانسان فاعل محدث مخترع لأفعاله ، خالق لها على الحفنة ، اما مباشرة أو بالنوالد (٦٠٥) . ولعل قولهم بالسببية الضرورية ذو صلة قوية بفكرة الوجوب على الله التي هي منسادل القول بالصالح والاصالح ، ولعلها ذات صلة قوية بفكرة التحسين والتفويض الغفليين ، أو برأيهم في الحساب والعقاب ، والقضاء والقدر . أما الأساعرة فيرون أن العلاقة بين العلة والمعلول ليست ضرورية بل هي علاقة الف واعتماد (٦٠٦) . ويحتل فكرة العادة مكانة كبيرة في هذا التصور . لكنه في الواقع ، يفضي الى أفكار دينية خالصة . ولو مثلنا بالنار وان الاخرق الحادث عنها لا يحدث عنها بالضرورة كما يرى المعتزلة والفلاسفة بل يحدث بالعادة ، ومحدثه ليس النار ، بل الله . فغاية الأساعره أن يعلموا الأفعال على ارادة الله الذي لا يجب عليه عندهم شيء ، بل هو مريد مختار حر قادر على خرق العادة وفعل المعجزة ، والاتقان بنار لا تحرق . فاذا انتقلوا جميعا للخطاب العلمي فانهم يستخدمون مصطلحات الطبع ، والصناعة ، والعادة ، والعلة استخداما حرا ، مفصوما عن الدلالات الدينية ، فلا تجد عبد القاهر الجرجاني يطبق نظرية الكسب على الابداع الشعري ، ولا تجد الجاحظ يؤكد أن الشاعر خالق للقصة .

ولنعرض ملاما ثانيا . يصدر اللغويون مؤلفاتهم بالاشارة الى مسألة غامضة ، تلك هي التوقف والاصطلاح . أما التوقف فمعنى أن الله هو خالق اللغة قد علمها لآدم كاملة ، أو كلياتها . أما الاصطلاح فالمراد به

(٦٠١) محمد عاطف العرافي : تجديد في المذاهب الفلسفية والكلامية - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٧٦ م - ص ٤٨ ، ١٢٥ . وانظر الباب الثاني ص ص ١٢٣ - ١٥٣ في شرح المذاهب الكلامية حول القضاء والقدر : الجبرية ، والمعتزلة ، والاشاعره .

(٦٠٢) نفسه ص ص ٧٧ - ٨١ .

(٦٠٣) نفسه ص ص ٨٦ - ٩٣ .

(٦٠٤) نفسه ص ص ١١٢ - ١١٨ .

(٦٠٥) نفسه ص ٥٠ وما بعدها .

(٦٠٦) نفسه ص ٦٨ وما بعدها .

أن البشر قد اصطلمحوا فيما بينهم على ألفاظ اللغة وتراكيبها (٦٠٧) .
وهي قضية كلامية ، تطفلت على مائدة البحث اللغوى . ولقد ذهب الدكتور
لطفى عبد البديع فى فلسفة المجاز الى أن البحث فى أصل العربيه لم يثبت
أن برامى الى آفاق علم الكلام بحكم ما ثار من جدل حول خالق القرآن بحيث
طغت الدلالات الكلامية على اللفظتين ، تجاذبتهما الأدله الى مصير توارى فيه
المعنى الفطرى لهما . وأفضت بهما الى ناريسخ عفى خرج عن حدود
الزمان (٦٠٨) . ومع تفاوت الآراء الكلامية فى مسألة التوقيف والاصطلاح ،
فان الجميع يقولون بفكرة الوضع فى اللغة ، بمعنى أن كل لفظ مخصص
بمدلول معين ، قد وضع له على الحقيقة . وحين يعالجون فكرة الوضع
لا يتساءلون عن الواضح أهو الله أم البشر ؟ ولا يرتبون على القول
بالوقوف أو الاصطلاح شيئاً . والناظر فى كتبهم يسترعى انتباهه أنهم
يوجزون القول فى مسألة الوقف ايجازاً كأنهم يسعون بطبيعتها الكلامية
غير العامة .

هكذا يتميز الخطاب العلمى من الخطاب العام نميزاً ، برغم التماس ،
وشىء من التداخل بينهما ، توجبه طبيعة الصراع والجدل الدائم فى
الحياة الاسلاميه . ولاشك أن هذا الجدل يفصح عن بفتح عقلى ، وعن بلوغ
حد من نضج العقل لا يقبل معه الاجابات السهلة العابرة . لكنه ، من
جهة أخرى ، يفصح عن أزمة روحية تومى الى أزمة سياسية واقتصادية
 واجتماعية خطيرة ، فى دولة ضخمة ، تعتمد على تنازع العصبيات ،
والاستئثار بالحكم ، وتزييف الشورى ، وطبقة سائدة ، وأخرى مستترقة
مسودة ، واقتصاد تجارى واقطاعى ، بما يستتبعه ذلك من صور المجنون ،
التي تقابل بصور من الزهد . وكان الخطاب العلمى محاولة لاستيعاب
هذه التناقضات الداخلية ، لا بالحلول فى القوى الغيبية ، بل بالحلول
فى الطبيعة . وأصبحت العلاقة علاقة انسان صناع بطبيعة قوية هو جزء
منها متميز من جميع أجزائها . وفهم الابداع الفنى فى اطار هذه العلاقة .
ومن المؤكد أن الخطاب العلمى قد نصح فى اشاعة مقولات علمية قد خففت
من استعمال المقولات الغيبية . من أمثلة هذا أن ابن خلدون بعد أن يقرر
أن اللغات ماكات شبيهة بالصناعة ، أو هى صفة راسخة تحصل فى
اللسان بتكرار السماع والاستعمال نجده يقول : « وهذا هو معنى
ما تقوله العامة من أن اللغة للعرب بالطبع أى بالملكة الأولى التى أخذت

(٦٠٧) انظر الفصل الخاص بالتوقيف ، الاصطلاح فى كتاب د . لطفى عبد البديع :
فلسفة المجاز بين البلاغة العربيه والفكر الحديث - جدة - ط ٢ - ١٩٨٦ م - ص ص
٨٧ - ١١٢ .

(٦٠٨) نفسه ص ٨٨ .

عنهم ولم يأخذوها عن غيرهم » (٦٠٩) ، فهول العامة بفكرة الطبع دليل على نجاح الخطاب العلمي في نشر هذه الفكرة . لكن هذا لا يكفي . يجب ان ننسب الى أن هذا القول العامي الشائع ما كان ليشتيع لو لم يكن العامة في حاجة اليه ، وهم يسمعون ضروب اللحن من الموالى كل يوم . حتى أفسدت اللسان العربى المضرى ، وأنشأت لسانا آخر اسماء ابن خلدون باللسان الحضرى (٦١٠) ، أبسط ما فيه من اللحن اسقاط الاعراب والاستعانة بالعرائن اللغوية الأخرى . وهكذا نجد أنفسنا فى قلب النونرات الاجتماعية ، ونجد الخطاب العلمى يحاول أن يهيدى منها سميعينا بفكرنى : الطبع والصناعة . لكن هذه الآثار لا تكفى للقول ان جوهر الخطاب العام أصبح تجرييما كالخطاب العلمى ، بل هى علامة على تفاعل ألوان الخطاب فى العقل العربى .

(ج) ولقد نشأ ما أسميناه بالمفهوم الأساوبى فى سياق تطور العناية العربىة القديمة بفكرة الطبع . ومع أن ما وصلنا من النقد الجاهلى قد نعرض لكثير من الشك ، ومع أسا نجد صعوبة فى أن نصف بشئ من الدقة وجود طبقة متميزة من النقاد فى العصر الجاهلى ، بخاصة أن أغلب ما وصلنا لا يعدو أن يكون آراء لشعراء ، لا لنقاد متخصصين ، الا أننا لا نشك فى تميز الجاهليين بين لونين من الابداع : شعر العمود ، وشعر العبيد ، ولاشك كذلك فى حبهم للاريجال والبديهي (٦١١) . والأرجح ان هذه التميزات الواهنة هى المهاد الأول لتطور فكرة الطبع . ملقد أحبوا القدرة المميزة للشاعر ، وعبروا عن هذا الحب بأن نسبوها الى الحن ، وانسقلت محبة القوة المدعة الى النقاد المتخصصين ، لكنهم أنجزوا قصدها عن بعدها الميتافيزيقى ونسبناها الى الطبيعة . وفى نفس الوقت الذى كان العالم فيه حول النقاد يقوم على القوة ، كان الابداع الفنى يقوم على القوة . وبينما أعلى قوة الملك ، فان أعلى قوة للشاعر هى الماكة وكما أن نظم الحبة تعكس القوة السائدة ، فان نظم النص تعكس قوة المبدع . ولم يكن هذا الضرب من الفهم والتفسير محض مرآة للعالم . لقد تخطى دور العاكس السلبى الى أن يصبح تأكيداً على الوجود الفردى فى ظل وجود مستجاب متوتر . ولما كان الطبع يتسع لمفاهيم المران والصناعة فلقد أوجد بهذا لغة تتجاوز لغة التناقضات والتوترات التى سادت . وانطوت هذه اللغة

(٦٠٩) المقدمة - ص ٥٥٥ .

(٦١٠) المقدمة - ص ٣٧٩ ، ٣٨٠ .

(٦١١) يراجع فى النقد الجاهلى : طه أحمد ابراهيم - تاريخ النقد الادبى عند العرب -

ص ص ١٥ - ٢٩ .

على رنة من الحلم العربى بالانتصار والسيادة التى لا يعقبها توتر واحتراس .

(د) وإذا عدنا الى عبيد الشعر فسوف نجد لديهم عناية بجماليات النص ، وان لم يسفر عن أعراف حديده للشعر العربى . ولعل هذه العناية الجمالية هى السلف الصالح لما أسميناه بالمفهوم البلاغى . لكن المفهوم البلاغى قد واكب محاولة لاعادة بناء أعراف الشعر . ومع بقاء الأحوال السياسية والاجتماعية ، وصراعات الكيف بين العرب والموالى ، وبوجه الخطاب العامى والابداعى الى تجاوز الجدل الى الجماليات الحالية البريئة من الجدل ، تأسيس المفهوم البلاغى . وبينما المفهوم الأسلوبى يستغنى صورا ، أو رموزا قديمة ، من عالم الحيوان . يرجع الى ألفاظ من مثل الفحول ، لكون علامات على نموذج القوة الطبيعية أو الرعوية التى يمتلكها الشاعر . نجد المفهوم البلاغى يستغنى صورة العمد . وكانت أجود قصائد الجاهليين - فيما يقال - نسمى بألفاظ تدور حول فكرة العقد كالمعلقات . وربما كانت تسمية المعلقات قد وضعت بعد نشأة الفهم البلاغى النزيبى . وفى إطار هذا الفهم أصبح المعنى الشعرى وعاء ، أو أداة ، وأصبحت صناعة الشاعر على هامشه ، وبتجسيد المعنى تأسست الجماليات شبه الدالة ، بمعنى أنها غر جادة فى إنتاج الدالة الأدبية .

(هـ) وإذا قارنا بين المفهومين السابقين فاننا نجد أن نجاحهما فى ابتعاد اللغة المنشودة التى تتجاوز الجدل بين ما هو أصيل ، وما هو وافد ، وبين الانجاهات السياسية والعقيدية الوافدة ، لم يكن نجاحا تاما . فأولهما يميل الى رد الابداع الى الفرد المبدع ، وثانيهما يميل الى رده الى الجماليات المحتشدة فى العمل الابداعى ، وهما على السواء لا يضعان أمام العقل الخطاب الذى يسبغ فيه حاجته الى المنطق القوى الهادى فى مضطرب الأفكار . ومن هنا كان تأكيد المفهوم الثالث الفلسفى على الطبيعة المنطقية للابداع الفنى ، سواء كان المنطق جزءا من الفعل الباطنى للابداع كما هو الحال عند فداة وحارم ، أو كان المنطق جزءا من الرؤية الخارجيه له كما هو الحال عند ابن خلدون . وقد لا يكون هذا اللون من الخطاب ناجحا بمعنى أن أيا من هذه المشروعات النقدية الثلاث لم يسد الخطاب النقدى بعده . لكننا نستطيع أن نرى مقدار نجاح هذا اللون من الخطاب اذا عرفنا أن الجهود النقدية القديمة قد انتهت الى الوقوع فى حائل بلاغة شكلية يمثل المنطق نبتتها الرئيسية (٦١٢) . ولم تكن هذه البلاغة محض

(٦١٢) راجع فى هذا المصير البلاغى الفصل الرابع من د . صادق سليم البلاغة طور وناريخ - ص ص ٢٧١ - ٣٦٧ . د . على عيسى زايد : البلاغة العربية - ص ص ٢٠٥ - ٢٢٢ .

مظهر لانحدار حضارة هرمت ، لكنها - فوق هذا - تمثل تصاعد محاولة الوقوف في هامش الجماليات الخالصة من تأسيس المعنى من ناحية ، والبحث عن منطق مجرد عن جدل الواقع من ناحية أخرى .

(و) ولنسأل الآن : كيف نقرأ نصا نقديا من نصوص النقد العربي القديم ؟

الجواب على ذلك نحدده في اتباع الخطوات الآتية :

١ - تحديد نوع الخطاب في النص ان كان أوليا ، أو منهجيا ، أو مذهبيا . ومن الواضح أن هذه الخطوة لا تتم على النحو الأمثل إلا بعد التعرف على المراد من الخطاب المذهبي ، ولذلك موضع قادم . وتلعب المصطلحات الواردة في النص دورا في حسم هذه الخطوة . ويجب بشأنها أن نرجع الى المصطلحات التي تم شرحها في التعريف بالمفهوم المنهجي للابداع الفني كدليل مرشد .

٢ - ربط النص النقدي المنهجي بالمفهوم المنهجي للابداع الفني ، واكتشاف علامات هذا الربط ولما كان كل نص لا يورد أبعاد المفهوم كاملا فإن القراءة السليمة تحتاج الى استحضار المفهوم كاملا .

٣ - مع مزيد من الفحص يمكن ربط النص بالمفاهيم المختلفة المنفرعة عن المفهوم المنهجي . ولكل مفهوم مصطلحاته ، ورموزه ، التي تمثل علاماته الدالة .

٤ - مع تفهم المفهوم السائد في النص في ضوء علاقات العالم الذي يأتي النص في سياق ، والذي يمثل بالنسبة للنص إطاره المرجعي .

٥ - وأخيرا نتعمق المفهوم السائد في النص في مستوياته الجمالية ، ومنطقه الداخلي كما يظهر في النص ، مع الالتزام بأن ينبع هذا التعمق عن مفهوم الابداع الفني ويرتبط به .

(ز) ومن الواضح أن كثيرا من النصوص التي سبق اقتباسها نماذج على الفهم المنهجي للابداع الفني مباشرة . فلننظر في بعض النصوص ذات الصلة غير المباشرة بهذا الفهم :

١ - يقول ابن رشيق :

« والبیت من الشعر كالبيت من الأبنية :

قراره الطبع ، وسمكه الرواية ، ودعائمه العلم ،

وبابه الدربة ، وسماكته المعنى ، ولا خير في بيت

غير مسكون ، وصارت الأعاريض والقوافي
كالوازين والأمثلة للأبنية ، أو كالأواخي والوتاد
للأخبية ، فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر
فإنها هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لاستغنى
عنها » (٦١٣) .

تبدو علامات الفهم التجريبي واضحة في استخدام ابن رشيق
لصناعة البناء ، والموازين ، فهو لا يستمد تصوره من مناليات مفارقة
للواقع . ويعلق ابن رشيق الإبداع على الطبع ، مضيفاً إليه عناصر
الصناعة : الرواية ، والعلم والدربة . هذا المضاف بن الطبع والصناعة
يكشف عن الرؤية المستكنة في وعي ابن رشيق ، التي يرى الطبع نشاطاً
يمكن تنميته بالعلم ، و يرى الإبداع الفنى ظاهرة طبيعية تجمع بين
القدرات الفردية والتعلم .

وفهم ابن رشيق فهم بلاغى فى جوهره ، فالشعر ضرب من الوفاء
« بالزينة » و « المحاسن » . والزينة ضربان : أساسية وهى حسن العروض
والقافية ، ومستأنفة وهى ما سوى ذلك من المحاسن . والزينة ليست
إلا تحميلاً للمحاسن . وضروب المحاسن – باستثناء العروض والقافية –
ليست ضرورية أو حتمية ، بل هى حائزة أو مستأنفة ، تقع فى مجال
الاختيار الإبداعى . لكن هذا لا يعنى أن المحاسن كلها كم زائد ، فهى
– على الأقل من خلال اسمها – مسئولة عن جمال النص ، والاختيار منها
لا يعنى إسقاطها كاملة . فالنص فى النهاية حشد لمحاسن .

وفكرة العهد ليست عائدة . هناك صور مختلفة من الرمز العقدي ،
فالعقد كالبند ، وكالانسج ، طائفة من الأسماء تلحم معاً دون تفاعل بين
أشياءها . وهذه الرموز كلها لها جذور قوية فى فكرة التركيب النى
تتخذ فى الوعي أكبر من صورة : تركيب جوهرة مع أخرى ، أو حوائط
مع دعائم ، أو سدى مع لحمة .

وفكرة الأسلوب ، بالمعنى القديم ، ذات حضور فى النص ، فالعروض
والقوافى أمثلة للأبنية ، والمثال ، أو النمط ، كالأسلوب ، أو هو منه ،
بمعنى أنه كالطريق المعبود الذى يجب سلوكه على السالكين .

ولقد تدخلت ظروف المغرب العربى كبرا فى توجيه ابن رشيق الى
هذا الضرب البلاغى من الفهم . وابن خلدون يرى أن أهل المغرب مختصون

بالبدیع (٦١٤) ، وكتاب العمدة هو عمدتهم فيه ، أما المشاركة فهم أقوم على علوم البيان : البلاغة - البيان - البدیع ، ويعمل ابن خلدون هذا بأن المشاركة أوفر عمرا وأكثر عجزا ، بينما المغاربة ولعون بنزيين الالفاظ ، يجدونه سهل المأخذ ليس صعبا دقيقا غامضا كالبلاغة والبيان (٦١٥) . على أن الولع بنزيين الالفاظ يحتاج الى علة أسبق ، كما أن شدة السهولة مسألة تحتاج الى التعليل ، والسهولة أمر نسبي ، وإذا وضعنا نصب أعيننا أسماء مثل ابن رشد ، أو ابن طفيل ، أو الوجيه ، يمكن أن نشك كثيرا في فكرة شدة السهولة . لكننا نستطيع أن نلاحظ - على هدى ابن خلدون - أن حظ المشرق من الاستفراغ أوفر ، وأن العجز أكثر اندماجا في حركته العامة والفنية والسياسية ، بينما كان نزاع العصبيات في المغرب شديدا ، وكان الاستفراغ أقل ، وممانعة العجز أوضح ، والخطر الصليبي يحدق بالاندلس . وسط هذا كله نستطيع أن نرى في المغرب سعيًا وراء استيفاء نعيم الملك بسرية شديدة مادام نزاع العصبيات لا يترك لشيء مهلة استفرار كافية ، ولعل الولع بالالفاظ مظهر من استيفاء النعيم . ولا شك أن هذه النقطة تحتاج الى دراسة أكبر لا يتسع لها المقام . المهم الآن أن نقرر أن الفهم البلاغي للابداع الذي كان فعلا ثاقبا ليس بمعزل عن حركة العالم حوله مهما كانت درجة فعاليته .

٢ - يقول القاضي عبد العزيز الجرجاني :

« فلو كانت الديانة عارا على الشعر ، وكان
سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر ، لوجب أن
يذهب اسم أبي نواس من الدواوين . ويحذف
ذكره إذا عدت الطبقات ، وكان أولاهم بذلك أهل
الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ، وأوجب
أن يكون كعب بن زهير وابن الزبير وأضرابهما
ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم وعاب
من أصحابه بكما خرسا ، وبكاء مفجعين ، ولكن
الأهـرين متبائـسان ، والـهـدين بمعزل عن
الشعر » (٦١٦) .

(٦١٤) ليس المراد البدیع هنا الحدید ، كما هو الحال عند ابن المعتز ، بل المراد هو التعريف الآخر للبدیع في اللغة ، وهو حسن الكلام بعد رعاية المادة ورتبها الدلالة . انظر الفزوي السخيس - ص ٣٤٧ .

(٦١٥) المقدمة - ص ٥٥٢ .

(٦١٦) القاضي عبد العزيز ، الوساطة - ص ٦٤ .

ينكر القاضي الجرجاني ربط الدين بالشعر ، ويرى أن الشعر منمىز من الدين ، وأن العقيدة ليست معيارا لجودة الشعر . هذا التمييز علامة وعى واضح بخصوصائص الخطاب العامى ، فهو خطاب لا يعنى بالدفاع عن العقيدة ، لكنه معنى أساسا بطلب الحقيقة بمعزل عن الجدل الخلافى . لقد كانت كثير من المسائل المطروحة على العقل ذات جذور دينية ، وكان سبيل العلم ايجاد طريق وسط ، أو ضرب من المعرفة الخالصة . هذه السبيل تحتاج الى من يرودها . والقاضى الجرجاني يحاول شيئا فى هذه السبيل .

وهناك اشارة خاطفة تردنا الى الفهم الأسلوبى للابداع الفنى ، تتمثل استخدامه مصطلح الطبقات ، وهو مصطلح - كما نعلم - محمل بتاريخ من الفهم الأسلوبى .

ومن الواضح أن معيار الجودة عند القاضى الجرجاني يتمثل فى جودة الطبع ، لذا نجده يؤكد أن سوء العقيدة اذا كان عيبا لكان يقدر فى الطبع ، فيصاب الشاعر بمرض من أمراض الابداع ، كأن يصبح الشاعر « بكيا » ، أو « مفحما » . هذا الوعي بأمراض الابداع جزء لا يتجزأ من الفهم الطبائعى القديم للابداع الفنى القائم على رد الابداع الى الطبع . أما النص فهو مرآة الطبع .

ولقد أشار القاضى الجرجاني ، فى هذا النص ، لشعراء مختلفين جاهليين ، واسلاميين ، وعباسيين (يمثلهم أبو نواس) ، لاشك أنهم صاحبوا ظروفًا سياسية واجتماعية متفاوتة تفاوتًا شديداً . والقاضى نفسه يمثل مرحلة من مراحل هذه الظروف ، كان العقل فيها قد استوعب حقيقة واضحة ، هى أن الخلاف الدينى والسياسى ، والصراعات الاجتماعية ، حاضرة أمام العقل فى كل وقت . والقاضى بهذا النص يتفاعل مع العالم حوله فى ايجابية تعكس احتدام الحياة .

٣ - ويقول القاضى الجرجاني أيضا :

« وقد يتفاضل متنازعو هذه المعانى بحسب مراتبهم من العلم بصناعة الشعر ، فتتشترك الجماعة فى الشئ المتداول ، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب ، أو ترتيب يستحسن ، أو تأكيد يوضح موضعه ، أو زيادة اهتدى لها دون غيره ، فيريك المشترك المبتدل فى صورة المبتدع المخترع ، كما

قال لبيد :

وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجرد متونها أعلامها

مفهوم الابداع - ١٩٣

فادى الباك المعنى الذى تداولته الشعراء « (٦١٧) »

يتحدث القاضى فى المعانى المستهلكة بكثرة الاستعمال . فما الابداع
المعنى فى هذا النص ؟ انه قسم من الصنعة . هناك مستوى عام تبدو فيه
طائفة كبيرة من الشعراء متساوية فى المعنى المتداول . وهناك مستوى
آخر يتميز فيه فرد باضافة أو بابداع . هذا الابداع هو لفظة مستعذبة ،
أو حسن ثوب أو اصابه المأكيد ، أو اضافة غير مألوفة . الابداع بهذا
مظهر باد على (النص) نحكم به بأفضلية (الشاعر) . أليس غريباً أن
نعاق مكانة الشاعر على تحقيق كمال طاهرى للنص ؟ نعم . ان القاضى
الجرجاني يرى النص مرآة لقدرة الشاعر ، لهذا يفضل من يفضل نصه
على من لا يفضل نصه . وفكرة التفاضل ليست بعدة بحال عن فكرة
الطبقات ، بل هى جوهرها . وفكرة الطبقات مظهر من مظاهر اعلاء الطبع .

والابداع فى هذا السياق فعل عقلى معرفى . أليس التفاضل معاقماً
على « مراتب » « العلم بصناعة الشعر » ؟! انه ، اذا ، معلق على أمر عقلى
معرفى يشير اليه بلفظ العلم . وهناك علامة أخرى على عقلية فعل الابداع .
فالابداع يتحقق باضافة ، أو بزيادة « اهتدى لها » المبدع دون غيره ،
ولفظ الاهتداء فيه ايحاء عقلى واضح وقوى .

ولبيد شاعر مبدع . لقد تلقف معنى أكثر الشعراء القول فيه
فحسنه . كان الشعراء يقولون ان الطلل يشبه صفحة الكتاب ، فنقوش
الرمال المبعثرة تشبه نقوش السطور المتوالية . لقد أحسن لبيد استيعاب
الموقف برمته ، وأدرك أن السيول لها دور فى هذا الموقف المؤسى . ولم
يبدع لبيد فى أن ربط فكرة الطلل بفكرة الكتاب ، لكن الأعجب أنه جعل
السبل قلماً يخط فى الرمال ، ثم يجدد الكتابة . ولعل الماء الكاتب هو
ما أفصحته عنه الآية القرآنية الكريمة : (قل لو كان البحر مداداً لكلمات
ربى لنفد البحر قبل أن تنفذ كلمات ربى ولو جئنا بمثله مدداً) (٦١٨)
ولبيد مبدع لأنه اهتدى الى اضافة بارعة . أدخل لبيد فكرة السبل على
رصيد من الطلل المختلط بالكتابة . وولد لبيد بهذا عالمه الخاص .

لقد استشعر القاضى ما فعله لبيد . لا نستطيع أن نصف ما رآه
القاضى فى بيت لبيد وصفاً كاملاً . لكن المؤكد أنه أدرك ما فعله لبيد
بالفكرة المألوفة . لقد وفق لبيد الى أن يجعل الصورة جديدة ، لهذا هو
مبدع ، ولهذا هو فحل ، ولهذا هو قوى الطبع ، عالم بصناعة الشعر .
والصناعة بهذا ليست وصفاً قاصراً على المحدثين ، فلبيد جاهل . الصناعة

(٦١٧) الوساطة - ص ١٨٦ ، ١٨٧ .

(٦١٨) 'الكيف' - ١٠٩ .

قسم من فكرة الطبع ، مادامت علما ومراسا . كما أن الطبع قسم من الصناعة ، ما دامت لا تقوم بغير طبع صحيح . وليبد حائز على علم الصناعة ، وهو بهذا مطبوع ، معدم . ونسبة الصناعة الى لببد ليست الا علامة من علامات الخطاب العلمى الذى يبحث عن حقيقة بمعزل عن الجدل والمذاهب .

٢ - قال أبو تمام :

ما يحسم العقل والدنيا تساس به ما يحسم الصبر فى الأحداث والنوب
الصبر كاس وبعطن الكف عارية والعقل عار اذا لم يكس بالنشب
كم ذقت فى الدهر من عسر ومن يسر وفى بنى الدهر من رأس ومن ذنب
بأى وخيد قلاص واجتناب فلا ادراك وذوق اذا هالج فى الهرب (٦١٩)

قرأ الأمدى هذه الأبيات ولم تعجبه . أنكر فيها شيئين :

١ - أن أبا تمام جعل الصبر أشد حسما من العقل ، « وكل الأخلاق الشريفة فبالعقل نكون » .

٢ - « وأعجب من هذا ذوقه الرأس والذنب فى بنى الدهر . وما علمنا أحدا ذاق ذنب غيره ولا رأسه . وأراد بالذوق الاختبار ، واسمعه فى أقبح موضع وأشنع » (٦٢٠) .

لم يستوعب الأمدى موقف أبى تمام الاستيعاب الواجب . يحاول أبو تمام أن يؤسس وجودا أصيلا فى العالم الذى عاشه ، يعكس صورته ، ويتفاعل معه ، ويضيف اليه . والبنية الماثلة أمامنا نكشده . هذا . تعتمد بنية هذه الأبيات على المقابلة بين العقل والصبر . وللمقابلة مستويات . فى مستواها الأول الكلى نجد العقل أداة السياسة (٦٢١) من ناحية . والصبر فى الناحية المقابلة ، أداة الحسم ، أى أنه يقبع فى العالم الفعلى الحميم للانسان ، لا فى مستوياته البعيدة . يعلن أبو تمام أن العقل ، بجميع أبعاده : العلم ، والذكاء والفقه ، والمكر ، الى آخره ، مظهر ووسيلة للقوى الحاكمة المتسلطة . ويعان أيضا أن الانسان البسيط المحكوم عاجز لا يملك الا الصبر على النوب . وفى مستوى المقابلة الثانى نجد العقل مرتبطا بالثروة ، لا قيمة ولا وجود له غيرها ، وفى الجهة المقابلة نجد الصبر مرتبطا بالفقر ، والعجز . وتلعب نقیضة الكسوة - العرى ،

(٦١٩) الموازنة - ٢٥١/٢ ، ٢٥٢ .

(٦٢٠) انظر نص الأمدى بتمامه فى الموازنة ٢٥٢/٢ .

(٦٢١) كان الغالب على العرب أن يستخدموا الفاظ : الحكم ، الامارة ، الخلافة ، الامامة ، للدلالة على السياسة ، وكانت كلمة السياسة تستخدم بمعان بعيدة عن معناها فى الأدبيات المعاصرة ، كسياسة النفس مثلا ، لكنها كانت - خاصة فى نص أبى تمام - تحمل معنى الحكم فى أحيان كثيرة . وفى نص الطائى علامات على ذلك .

يتبادل مواقعها بين الصبر والعقل ، دورا في كشف التناقض الصارخ الساقط بين طبقات بينهما النروة والسلطة ، وأخرى بيدها الغافه والعجز . وأبو تمام يرى التناقض مروعاً جلياً لأنه في الطبقة الوسطى التي تنقلب بها الحياة بين العسر واليسر ، والنبي نخالط العاجزين كما تخالط القادرين من رؤوس الساطة وأذنانها . لكن أبا تمام يستخدم خطاباً فنياً جوهرياً احترام أدبية النص ، واعتماد شفرته على الدلالة المصاحبة Connotation تنضجر عليها علامات الأيغونية والرمزية . فالعوز عرى لبطن الكف ، والعقل السائس بيده المقاليد ، والألم ذوق تنتبه له الحواس . والتشخيص بنية رئيسيه للشفرة ، فالعقل والصبر شاخصان يجسمان، وهما يكسوان، أو يكسيان ، يعريان ، والدهر أب لهؤلاء الرؤوس والأذنان ، والرزق شاخص ممعن في الهرب . أما الكف فلها بطن ، لأنها جزء من صاحبها ، علامة عليه بطريق الحلول . والنوف السابة القلاص التي توخذ الى المدوح، برغم الفلوات الخطرة ، توخذ في الحقيقة طلباً لرزق عسير لا بلوغ له . وبهذه الشفرة التي تقوم علاماتها على إحياءات التناقضات والتشخيصات المراكبة يصنع أبو تمام رسالته دون مباشرة واضحة .

والآمدى لم يستوعب هذا الموقف . ربما كان متأثراً بموقف مذهبي من مذهب البديع ، وربما كان محباً للبحر فوق حبه لأبي تمام . هذا البعد المذهبي واضح - وإن كان إيضاحه كاملاً ليس هذا موضعه - إلا أن الآمدى مخلص لمنهجه التجريبي . كان المنهج كلاسيكياً يعلى من شأن العقل ، لذا لم يعجبه البناء الأخلاقي للأبيات ، لأنه يقرم على خلق ذي مضمون عاطفي واضح هو الصبر ، أشبه ما يكون ، في بعض الأحيان ، بحملة دفاعية كالكتب . يتصل بهذا الموقف مفهوم الابداع الفني التجريبي القديم ، فهو يقوم على أن الابداع الفني فعل عقلي يستهدف العاطفة ، ولما كان النص مرآة الطبع ، ولما كان نص أبي تمام لا يكشف عن ملكة عقلية قوية ، مادام يقلل من شأن العقل ، فإن الآمدى يستقبح الأبيات .

وكان في مكنة الآمدى أن يوجه البيت الثالث نوجيها لغويا بسيطاً ، فيقول إن المراد : لقد ذقت آلاماً من رأس ومن دنـب ، فينتفي المعنى الذي فهمه ، وتنتفي الشناعة إلا أنه في هذه النقطة كذلك مخلص لمنهجه ، فهو يفهم الذوق بمعنى الاختبار ، أي أنه لون من المعرفة التجريبية القائمة على الخبرة . كما أنه لا يحب أن يقع القارئ في اسار جهد التقديران المختلفة للنص ، فينجم عن ذلك الاشتغال بالنص ، وعدم تجاوزه الى صاحبه ، والنص معبر الى المبدع ، أو هو مرآة للطبع ، وتأمل سطح المرآة يحجب عنا رؤية الواقفين أمامها كما تبدو صورتهم فيها .

القسم الثالث :

المفهوم المذهبي للإبداع الفني

- ١ -

تمهيد في المفهوم المذهبي

مبرنا حتى الآن بين نوعين من الخطاب النقدي : الخطاب الأولي ، والخطاب المنهجي ، وكان أساس التمييز أن الخطاب الأولي يعتمد في فهم وتقويم العمل الفني على مقولات بسيطة لم تصدر عن دراسة طويلة متخصصة كما هو الحال في الخطاب المنهجي .

وفي النقد الغربي نميز آخر مهم بين النقد المنهجي Systematic ونوع آخر من النقد يقوم على نقض أشكال محددة للنص . وبينما نؤثر أن نطلق على هذا المستوى من مستويات النقد مصطلح « النقد المذهبي » نجد النقد الغربي لا يستقر على مصطلح ثابت له . ونستطيع أن نمثل لهذا بالناقد الأمريكي هازارد آدامز Hazard Adams . يطلق آدامز على هذا النوع من النقد مصطلح النقد العنيف Violent criticism مفضلاً هذا اللفظ على لفظي : الجدلي Polemical ، والانطباعي Impressionistic (٦٢٢) . ووجه العنف عنده قيامه على تحطيم أشكال من الابداع ، والدفاع عن شكل بديل . ووجه التفضيل أن النقد المنهجي أو المدرسي كثيراً ما ينطوي على ألوان من الجدل الحاد ، كما أن النقد الانطباعي يستند دائماً على أرضية معرفية نظرية ، مما يجعل مصطلحي الجدل والانطباع غير محيطين بالدلالة المرادة المشار إليها بلفظ العنف . إلا أن مصطلح العنف بدوره لا ينسب إلى دوران هذا النوع النقدي حول ما يسمى باسم المحركات الأدبية Literary Movements ، وهذا ما فات آدامز . كما يجب الإشارة إلى أن النقد المذهبي في منافحته عن شكل محدد للكتابة ربما لا يهاجم بعنف الأشكال الأخرى ، ومما يميز ذلك حركة الشعر الصوفي العربي بتقاليدها شديدة الاختلاف عن تقاليد القصيدة العربية الشائعة ، فبرغم هذا الاختلاف فهي لم تقم على انكار عنيف ، أو هجوم منعد على الضرب المألوف من الشعر ، فالعنف ليس جوهر النقد المذهبي .

وبينما يستخدم آدامز مصطلح العنف نجد في النقد الفرنسي ألبير تيبوديه يستخدم في الاصطلاح على مفهوم النقد المذهبي مصطلح « نقد

الحركة « ، وهو ، عنده ، نقد الدعاية الأدبية التي يقودها عادة كتاب شهاب يحرصون على نشر أفكارهم الجديدة وذلك بإقامة هجوم عنيف على كل من ليس من « جفائغهم » ، سواء في الحاضر أو الماضي ، أو بالدعاية لأنثارتهم الخاصة أو لآثار رفاقهم ، معبرين عن دعايتهم في منشورات ومقدمات ومقالات . ونستطيع أن نمثل لذلك بالبيان السريالي لأندريه بريتون كنموذج شهير . وهكذا نشأ نقد رومانتيكي ، ونقد رمزي ، ونقد طبيعي ، الخ (٦٢٣) . ومصطلح تسبويه بهذا صالح للاستعمال لولا أن كلمة الحركة في اللغة العربية تستخدم بكثرة عند دراسة موضوع الحيوية في العمل الفني مما يضل عن المعنى المراد ، لهذا نفضل مصطلح النقد المذهبي .

والتمثيل للنقد المذهبي بالحركات الفنية الكلاسيكية، والرومانتيكية، والرمزية ، وما الى ذلك ، تمثيل صحيح ، وهو السر في تركيز آدامز في الفصل الذي عقده للنقد العنيف — بمصطلحه — على عزرا باوند Ezra Pound ، وروبرت جريفز Robert Graves ، و د . ه . لورنس D. H. Lawrence ، لارتباطهم بأشكال محددة من الكتابة — باوند — مثلاً — ارتبط بالسوييرية Imagism ، وبهجومه عليها حين غلب عليها الأمية Amygism (٦٢٤) . لكن هازارد آدامز يوسع في فهم المصطلح ويؤكد أن كل ناقد في تقويمه للإبداع الفني ينساق الى ألوان من المذهبية — أو لنقل العنف — بتفضياله شكلاً من الكتابة على الآخر . ومن أقوى الأمثلة التي ساقها على هذه الحقيقة الناقد الأكاديمي (المنهجي) الانجليزي ليفيز F. R. Leavis ، فهو مع تأثره المعروف بمنهج النقاد الجدد New Critics في أمريكا نجده ينهي الى رفع الشعراء الميتافيزيقيين والحداثيين على الرومانتيكيين ، كما أن تلميذته لايوت كانت واضحة . ولقد وقف الناقد الأمريكي كلينث بروكس Cleanth Brooks — وهو من النقاد الجدد — ذات الموقف من الرومانتيكية في صالح الشعر الميتافيزيقي ، معبرا عن قوة نفوذ اليوت في النقد المعاصر (٦٢٥) . ومن الواضح أن هذه المواقف مواقف مذهبية تختلط بالعمل المنهجي المضاد للانحياز المذهبي والملتزم بالتحليل النصي الفاحص Close Textual Analysis الذي يتأمل النص بمعزل عن أفكار مذهبية مسبقة ، ولا يرمى الى أي

(٦٢٣) كارلوني ، وفيللو : النقد الأدبي — ت . كيتي سالم — بيروت — منشورات عويدات — ط ٢ — ١٩٨٤ م ص ٦ ، ٧ .

(٦٢٤) نسبة الى الشاعرة Amy Lowell كما نقول العقادية نسبة للعقاد ، أو الحاضلية للجاحظ .

Adams, p. 154.

(٦٢٥) .

مواقف مذهبية لاحقة ، ويعمل من شأن جماليات النص فوق جميع المذهبيات . ويقودنا هذا المثال الى التأكيد على ضرورة التمييز الواضح بين مستوى المذهبية ومستوى المنهجية من مستويات الخطاب النقدي للوصول الى القراءة الصحيحة له في مستوياته المتعددة .

ومن الطريف أن بعض النقاد يبدأ مشغولا بالمذهبية ، ثم يفصح عن ناقد منهجي لامع ، كما كان الحال مع سانت بوف ، اذ بدأ بالدعوة الى الرومانتيكية ، مخلصا لهذا النقد المبشر ، ثم يحول الى نقد منهجي منظم مؤسس على ما يسمى بمنهج الصورة الأدبية (٦٢٦) . والغالب على النقد المذهبي أن ينبع من شعراء لهم الملم نقدى كاف ينتفعون به فى التبشير بمذاهبهم ، لكن هناك حالات بشر فيها النقد المذهبي بألوان من الكتابة قبل أن تبرغ الى الوجود ، وساعد على استيلاهما .

وبالاضافة الى خصيصة العنف ، والتداخل مع المنهجية ، والتبشير ، فهناك خصيصة أخرى للنقد المذهبي تتمثل فى كثرة لجوئه الى المعايير المطلقة وبعده عن النسبية العلمية . ومن الممكن أن نرى فى المذهب الكلاسيكى صورة من هذا النقد المطلق الذى يحكم مسبقا أكثر مما يقوم ، وي طرح تحت ستار الموضوعية معايير قبلية مطلقة تجعل المذهب كله لونا من العقائدية . ومع التحليل العميق يمكننا أن نرى وراء العقائدية الأدبية عقائدية سياسية وتربوية أيضا : فالكلاسيكية فى معاداتها للرومانتيكية تخفى عقيدة سياسية : فالنظام البورجوازي يجب أن يحكم فى الأدب كما فى الأمة ، وتخفى عقيدة تربوية : فدراسة الأدب يجب أن تعطى للشباب عادات فى النظام والوضوح ، وتقوم مهمة النقاد على أن يعطوا للشباب وللكتاب أنفسهم نصائح عن فن الكتابة (٦٢٧) .

ولقد بلغ توسع آدامز فى فهم النقد المذهبي حداً معه « المختارات الأدبية Anthologies من النقد العنيف ومن أكثر أنواعه هولا » (٦٢٨) . ومع ما فى هذا التعبير من مبالغة الا أن الاختيار الأدبي ينطوى على محاولة لدعم أشكال من الكتابة فى مقابل أشكال أخرى ، بل ومحاولة تشكيل وعى المتلقين التاريخي والجمالى فى ضوء الأشكال المفهومة . ولاشك أن دراسة كتب الاختصار ككتاب الحماسة لأبى تمام من هذه الزاوية يمكن أن تكون دراسة مشوقة ، وبممكن أن تشفى الكثير من خصائص الوعى الشعري العربي ، خصوصا اذا قورنت مواقف أبى تمام بتقويمات النقاد

(٦٢٦) كارلولى ، وفيللو : النقد الأدبي - ص ٣٧ .

(٦٢٧) المصدر السابق - ص ٢٥ ، ٢٦ .

Adams, The Interests of Criticism. p. 156.

(٦٢٨)

والمتلقيين المنصوص المختارة . وتعد ملحوظة آدامز هذه إشارة قوية إلى التداخل الحاد بين مستويات المنهجية والمذهبية في الخطاب النقدي

وإذا راجعنا معنى المذهب في كثر ما سبق نجد أن المذهب بفضل نقدي لشكل من أشكال الإبداع دون غيره . وهذا يختلف عن معنى المذهب كما يعرفه الدكتور عبد الرحمن بدوي حين يقول في سياق الفلسفة : « فقد نفهم من المذهب الفلسفي أنه مجموعة أقوال مناسبة بين بعضها وبعض ، كتناسب أجزاء البناء من حيث أوضاع الحجارة به ، وقد نفهم من المذهب شيئاً آخر هو سيادة مبادئ أولية خصبة ، تحكم وتشهد أجزاء المذهب المختلفة ، وتكون كالروح التي تسرى في جميع أجزائه » (٦٢٩) .

من الواضح أن الدكتور عبد الرحمن بدوي يفرق بين بنين من بني المذهب : أولاهما بنية أفقية تتجاوز فيها الأفكار ، وتتعاقب ، وتتماسك أفقياً . وثانيتهما بنية رأسية تقوم على تكرار مبادئ أولية خصبة على المحور الاستبدالي للأفكار . ولا شك أن هذه التفرقة مهمة في تحليل بنية المذهب . لكن هناك تفرقة أخرى مهمة في بيان دلالات المذهب . ذلك أن المذهب قد يعنى حركة عامة تتجاوز فرداً بعينه ، وتمتد في جانب من مجتمع ، أو عبر مجتمعات مختلفة . كما أنه قد يعنى مجمل تصورات فرد بعينه ، والاطار الكلي لأرائه . هكذا نستطيع أن نتحدث عن الرومانتيكية عبر مجتمعات كبرى ، وأزمان مختلفة ، كما نستطيع أن نتحدث عن الجاحظة أو العقادية أو الهيدجرية قاصدين مجمل تصورات وأفكار الجاحظ ، أو العقاد ، أو هيدجر . ونستطيع كذلك أن نتحدث عن الهيكلية أو الفرويدية بالمعنيين كليهما ، فنضم إلى هيجل اليسار واليمين الهيكلية على المعنى الأول ، ونضم إلى فرويد الفرويديين الجدد بنفس المعنى ، أو نركز على هيجل وحده ، وفرويد وحده بالمعنى الثاني .

وهكذا فإن مصطلح المذهب له ثلاثة معان :

- ١ - التفضيل لشكل من الإبداع دون غيره .
- ٢ - الحركة الاجتماعية .
- ٣ - مجمل تصورات وجهود فرد واحد ، أو مذهبه .

واننظر في هذه المعاني :

- ١ - بالسياسة التفضيل شكل من الإبداع دون غيره فإن الشعر العربي قد عرف هذا التفضيل في حالات كثيرة من تاريخه : فمجد الشعراء

(٦٢٩) د . عبد الرحمن بدوي . أرسطو - مصدر سابق - ص ٢٨٢ .

غير أصحاب العمود ، والصعاليك غيرهما ، والغزليون مختلفون في شعرهم عن شعراء الحركات السياسية ، وأصحاب البديع متميزون من أصحاب العمود ، والصوفية متميزون من الجميع . ولقد وضعت دراسات كثيرة حول هذه المذاهب الشعرية . وليس من الحكمة أن نساو راء هذا المعنى من ههنا المذهب الذي يحتاج الى بفرغ كبير . وجميع ما نود التأكيد عليه هو أن هذه المذاهب الشعرية كانت تحدث تحولات كبيرة في مفهوم الابداع الفني . فبينما يؤكد شعراء العمود على المباشرة والسهولة والغزارة ، يؤكد عبید الشعر على التاني والاحكام . وبينما الصعاليك يعارضون البناء الطبقي القائم ، وشعراء الحركات السياسية يعارضون النظم الحاكمة ، فان الغزليين يؤكدون على الطابع العاطفي للابداع . وبينما شعراء العمود يعبرون عن البساطة البدوية ، والصوفية يعبرون عن زهد المعرفة ، نجد أن أصحاب البديع يصعدون عن حب للزينة والسرف الحضري الحلاب . ومن المبالى أن كثيرا من هذه الأفكار قد أومات إليها دراسة المنهجية النقدية القديمة التي تقدمت . كما أومات الى الطابع الكلاسيكي لنصوات الناقد القديم ، وهو طابع مذهبي يؤكد ما ذهب إليه آدامز من تداخل المذهبي والمنهجي معا .

٢ - ولعلنا ندرك بسهولة أن تفاضل أشكال الابداع لون من المذهبية حين نأخذ بعد الحركة الاجتماعية . وعلى هذا فلا جديد يمكن أن يضاف الى هذا المعنى .

٣ - وبقي لنا أن نركز نظرننا على المذهب بمعنى مجمل بصوات وجهود ناقد فرد . ولما كان المقام لا يتيح أن نتناول تصوات جهود جميع النقاد القدامى فلنأخذ نماذج ثلاثة عينة على اثبات جدوى دراسة مفهوم الابداع الفني في تفسير مجمل الجهد النقدي لناقد فرد ، وفي ايضاح غوامض مذهبه . ولأن دراسة الجهد النقدي لناقد واحد بجميع جوانبه مسألة تحتاج الى دراسات طويلة ، فسوف نكتفي بالتحليل النقدي للبنية العامة لمذهبه ، مع فحص مشكلات تفاضل الأشكال الابداعية التي واجهها ، وتأسيس الفهم التحليلي للبنية والمشكلات التي تعالجهما على استيفاح مفهوم الابداع الفني العامل فيه . وسوف تعنى كلمة المذهب فيما يلي مجمل الجهد النقدي في جانبه المنهجي المتميز من مواقفه المذهبية في اختيار الشكل الجمالية محددة ، وعن طريق شمول كلمة المذهب لجانب منهجي يمكن أن نمدى ما هو منهج منظم مما هو موقف مذهبي موقوت . مما يوفر فرصة القراءة النقدية السليمة لنصوص النقد الأدبي القديم ، وكشف مدى نجاح الخطاب المذهبي النقدي القديم في تأسيس علاقة جمالية ناضجة بين الانسان والعالم المحيط به .

- ٢ -

عبد القاهر الجرجاني

(أ) أولى الباحثون عبد القاهر الجرجاني عناية كبيرة ، ورأوا فيه -
 أمورا منهاونة • رأى فيه فريق منهم باحثا نفسيا مرموقا • وذهب أحد
 الباحثين الى أن عبد القاهر قد سبق علماء النفس المحدثين ، ولم يترك لهم
 مجالا للزيادة عليه (٦٣٠) • وذهب باحث ثان الى أن فكرة اللفظ الذي
 يتحمل بمعناه عند عبد القاهر توافق ما يراه « علم النفس اللغوي » ،
 وهي ملموسة عند شارل بلوندل (٦٣١) ، ونودييه ، وجوبير • كما أن
 عبد القاهر قد أكد ما أسماه دوماس في الموسوعة النفسية « العاسة
 الجمالية » ، أو « العاطفة الجمالية » (٦٣٢) • فوق هذا فإن آراء عبد القاهر
 كلها نقرر آراء الجشطالت (٦٣٣) • ويضيف باحث ثالث الى هذا الطابع
 الجشطالتي دعوة عبد القاهر الى ما يسميه المحدثون « الفحص الباطني »
 (introspection) (٦٣٤) • وبلحق باحث رابع دراسات عبد القاهر مع
 ابن طباطبا وابن رشيق وابن قتيبة بدراسات سيكولوجية التذوق (٦٣٥) •
 ويرى باحث خامس أن عبد القاهر قد تنبه الى ما تنبه اليه بعده بمئات
 السنين باحثون من أمثال والاس ومدنيك وجيلفورد من أن الابداع - وإن
 لم يستخدم الجرجاني نفس المصطلح - هو النشاط النفسي الذي به
 يتوصل الى الانتاج الأفضل ، من خلال مراحل ربما شابتهت مراحل
 والاس ومن ذهبوا مذهبه - الفكر والروية والقياس والاستنتاج - في
 الدراسات الحديثة ، كما تنبه الى ضرورة أن تستمر الفكرة - وهذا

-
- (٦٣٠) د. المرسى • مفهوم الشعر في النقد العربي - مصدر سابق - ص ٢٩٦ •
 (٦٣١) ابراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بن العرب واليونان - الانجلو المصرية - ط ١ -
 ١٩٥٠ م - ص ٢٦٧ •
 (٦٣٢) المصدر السابق - ص ٢٧٧ •
 (٦٣٣) نفسه - ص ٢٨١ • وانظر د. محمد خلف الله : نظرية عبد القاهر الجرجاني
 في أسرار البلاغة - مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية - المجلد الثاني - ص ٤٤ •
 (٦٣٤) د. محمد خلف الله : نظرية عبد القاهر - المصدر السابق والصفحة •
 و « الفحص الباطني » هو « الاستبطان » •
 (٦٣٥) د. مصطفى موييف : دراسات نفسية في الفن - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٣ •
 ص ٩ •

ما يطلق عليه مواصلة الاتجاه (٦٣٦) . وفي مقابل هذا كله يذهب باحث آخر الى أن عبد القاهر حاول أن يشرح الدلالات النفسية ، لا أشكال التعبير ، ولكنه في الحقيقة لم يتجاوز الظواهر النانوية ، فلم نتجاوز محاولته مرحلة تأكيد الدور الذي تلعبه النفس في تشكيل العبارة (٦٣٦م) .

وفي مقابل هذا المدخل النفسى ولج الباحثون مدخلا ثانيا لغويا نقديا ، احتفلوا فيه بتأكيد عبد القاهر على أن اللفظ علامة على معناه ، واحتفلوا بإشارته الى فكرة معنى المعنى ، وفكرة السياق . ووفق الباحثون بمقارنون بين عبد القاهر وفنت ، ودى سوسير ، وأنتوان ميه (٦٣٧) ، ولاسل أبر كرومبى ، وبرجسون ، وكروتسه (٦٣٨) ، وريتساردز ، وتيرنر (٦٣٩) ، وأكد البعض على تمييز عبد القاهر بين البنية النحوية السطحية النثرية والبنية النحوية العميقة التى يعتمد عليها الشاعر ، فيما ينطوى على إشارة الى تشومسكى (٦٤٠) . ورأى أحد الباحثين فى عبد القاهر نموذجا لفهم اللغة على أساس علامى (سيموطيقى) (٦٤١) ، ورأى فى فكرة معنى المعنى وعيا بعملية « التداخل الدلالى » أو « السمطقة » فى الدلالة اللغوية (٦٤٢) . ولقد اعترف أحد كبار الباحثين بأن تفسيره اللغوى ترجمة ، وتنقيب ، وإضافة لعبد القاهر ، وبرر هذا بأن التراث ، بوجه عام ، ليس له وجود بمعزل عن عقل يحاول أن يكون عصريا (٦٤٣) . وذهب باحث آخر الى أن عبد القاهر وسوسير متشابهان فى ثلاث مسائل : الأولى أن اللغة مجموعة من العلاقات لا المفردات ، والثانية أن الكلمات علامات اعتباطية تكتسب معناها من علاقاتها ، والثالثة أن التفاوت يقع فى الكلام لا اللغة . لكنهما مختلفان فى خمس مسائل : الأولى أن منهج سوسير وصفى ، والثانية أنه معنى باللغة المنطوقة لا اللغة القرآنية أو الأدبية ، والثالثة أن هدفه دراسة اللغة فى ذاتها لا اظهار روعة القرآن

-
- (٦٣٦) د . حنورة : أسس المسرحية - مصدر سابق - ص ١٥ ، ١٦ .
 (٦٣٦م) د . عز الدين اسماعيل - التفسير النفسى للأدب - مصدر سابق - ص ٦ .
 (٦٣٧) د . محمد مندور : فى الميزان الجديد - القاهرة - دار نهضة مصر - ص ١٧٧ ، ١٧٨ .
 (٦٣٨) د . محمد عبد المنعم خفاجى ، من تراثنا النقدى : أسرار البلاغة - القاهرة - مجلة الشعر - ع ١٤ - ١٩٧٩ م - ص ١١٨ ، ١١٩ .
 (٦٣٩) د . عبد الواحد غلام : قضايا ومواقف فى التراث النقدى - القاهرة - مكتبة الشهاب - ١٩٧٩ - ص ٦٤ .
 (٦٤٠) د . مصطفى ناصف : النحو والشعر : قراءة فى دلائل الإعجاز - مجلة فصول - أبريل ١٩٨١ ص ٣٨ .
 (٦٤١) نصر حامد أبو زيد : العلاقات فى التراث - مصدر سابق - ص ٩٤ .
 (٦٤٢) المصدر السابق : - ص ١٢٨ .
 (٦٤٣) د . مصطفى ناصف : النحو والشعر - مصدر سابق - ص ٤٠ هامش رقم ٢ .

واعجازه ، والرابعة أنه مهتم بوضع الصيغة لا بالبحث عن المعاني السوانى ،
والخامسة أنه لم ينته الى الصورة مثل عبد القاهر الذى دخل بها الى علم
الأسلوب (٦٤٤) . ثم ينعى على النقاد الجرى وراء المذاهب القديية
الغربية بما يعنى ضرورة التأكيد على الطابع المميز لعبد القاهر خاصة
وللتراث عامة فى سياق الفرع بأوجه الشبه بينه والمحدثين .

وهناك مدخل ثالث يتعامل الباحثون فيه مع عبد القاهر الجرجاني
بوصفه بلاغيا (٦٤٥) ، فيبحثون عن علم المعانى ، أو البيان ، أو البديع
له . والمخاطرة فى هذا المدخل تتمثل فى أننا نستعمل مصطلحات المعانى ،
والبيان ، والبديع ، استعمال السكاكى لها مع أنها ذات دلالات مختلفة عند
عبد القاهر ، مما يبعدنا عنه أكثر مما يقربنا اليه . والواقع أن عبد القاهر
كان يدرج جهوده كلها تحت مصطلح البيان ، فقد كان يرى فى الدلائل
أن علم البيان أشرف العلوم (٦٤٦) ، وافتتح الأسرار بخطبة فى شرف
البيان (٦٤٧) . وفى نفس الوقت كان عبد القاهر يسوى بين « الفصاحة » ،
و « البلاغة » ، و « البيان » ، « البراعة » ، ويرد هذا كله الى النظم
والترتيب ، والتأليف والتركيب ، والصباغة والتصوير ، والنسيج
والتهجير (٦٤٨) . والبيان عنده ، كما هو عند الجاحظ ، الدلالة الظاهرة
على المعنى الخفى (٦٤٩) ، أو هو عملية كشف المعنى وإبلاغه . أما المعنى
فهو المدلول . وأما البديع فهو الوسائل اللطيفة فى الدلالة .

والمدخل الذى نتطرق منه الى عبد القاهر هو فكرة الابداع الفنى ،
فنظرية عبد القاهر نظرية فى الابداع الفنى فى المقام الأول . والدليل
على صحة هذا الفهم تأمل الحقل اللغوى لكلمة « النظم » . هذه الكلمة
تشير الى فكرة الابداع ايجابيا وسلبيا : تشير اليه ايجابيا كما فى قوائنا

(٦٤٤) د . أحمد مطلوب : عبد القاهر وسوسير - بغداد - مجلة الأعلام - ع ١٢ -
١٩٨٣ م - ص ٩ .

(٦٤٥) انظر : د . على عشمى زايد : البلاغة العرسية - مصدر سابق - ص .
١١٤ - ١٣٩ ، وانظر د . شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ - مصدر سابق ص ص
١٦٠ - ٢١٨ ، وانظر د . أحمد إبراهيم موسى : الصنخ البديع - القاهرة - الكاتب العربى -
١٩٦٩ م - ص ص ٢١٩ - ٢٤٠ .

(٦٤٦) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز - تح محمد محمد شاكر - القاهرة -
المخارجى - ١٩٨٤ ص ٤ - ٥ .

(٦٤٧) عبد القاهر : أسرار البلاغة - تح . محمد رشيد رضا - بيروت - دار المعرفة -
١٩٧٨ م - ص ٩ .

(٦٤٨) الدلائل - ص ٣٤ . وانظر ص ٤٣ .

(٦٤٩) البيان ١/٦٨ ط . السندويى .

— مثلا — : « نظم المتنبي قصيدة جميلة في فتح عمورية » ، أي أبدع .
ونشير إليه سلبا في قولنا : « هذا نظم وليس بشعر » ، أي ليس ابتداء .
لذا أنه كانت كلمة النظم بديلا لكلمة « البيان » وكلمة أخرى مبررة هي
« البراعة » .

ولم نسنده فكرة النظم عند عبد القاهر الى معطيات شبيهة بمعطيات
العلمين المعاصرين الشهيرين : علم نفس اللغة ، وعلم اللغة النفسي . لم
نسنده الى معطيات علم نفس اللغة في صورته التحليلية كما هي عند
شرويد في دراسته لاهفوات في محاضراته التمهيدية للتحليل النفسي ،
أو في صورتها الكوينية عند جان بياجيه في دراسته المطولة لنشأة وتطور
اللغة مع أطوار الطفولة ، أو في صورته السلوكية عند سكينر ، أو هل ،
أو ثورنديك . ولم تستند الى معطيات علم اللغة النفسي ، أو لنفس
اللسانيات النفسية Psycholinguistics ، كما هي عند شانون ،
أو أوزجد ، أو بلومفيلد ، أو بشومسكي ، أو البنائين ، أو السيميولوجيين .
ومجمل القائلين بنظرية تحليل الخطاب من الاعلاميين . لكنها استندت
الى نظرية قريبة من تناول عبد القاهر ، هي علم نفس الملكات .

ومراحل الوصول الى هذه النتيجة بسيطة . فالنظم ليس « الا ان
نضع كلامك الوضع الذي يفرضه » علم النحو » (٦٥٠) ، أو لعل توحي
معاني النحو . وهذا يتم بأن يترتب الكلم في النطق « بسبب ترتب
معانيها في النفس » (٦٥١) . فالمعنى « الذي له كانت هذه الكلم . يبت
شعر ، أو فصل خطاب ، هو ترتيبها على طريقة معلومة ، وحصولها على
صورة من التأليف مخصوصة ، وهذا الحكم — أعني الاختصاص في
الترتيب — يقع في الألفاظ مرتبا على المعاني المرتبة في النفس ، المنظمة
فيها على قضية العقل . . . » (٦٥٢) ، فنحن ، اذا ، أمام ثلاث مراحل :

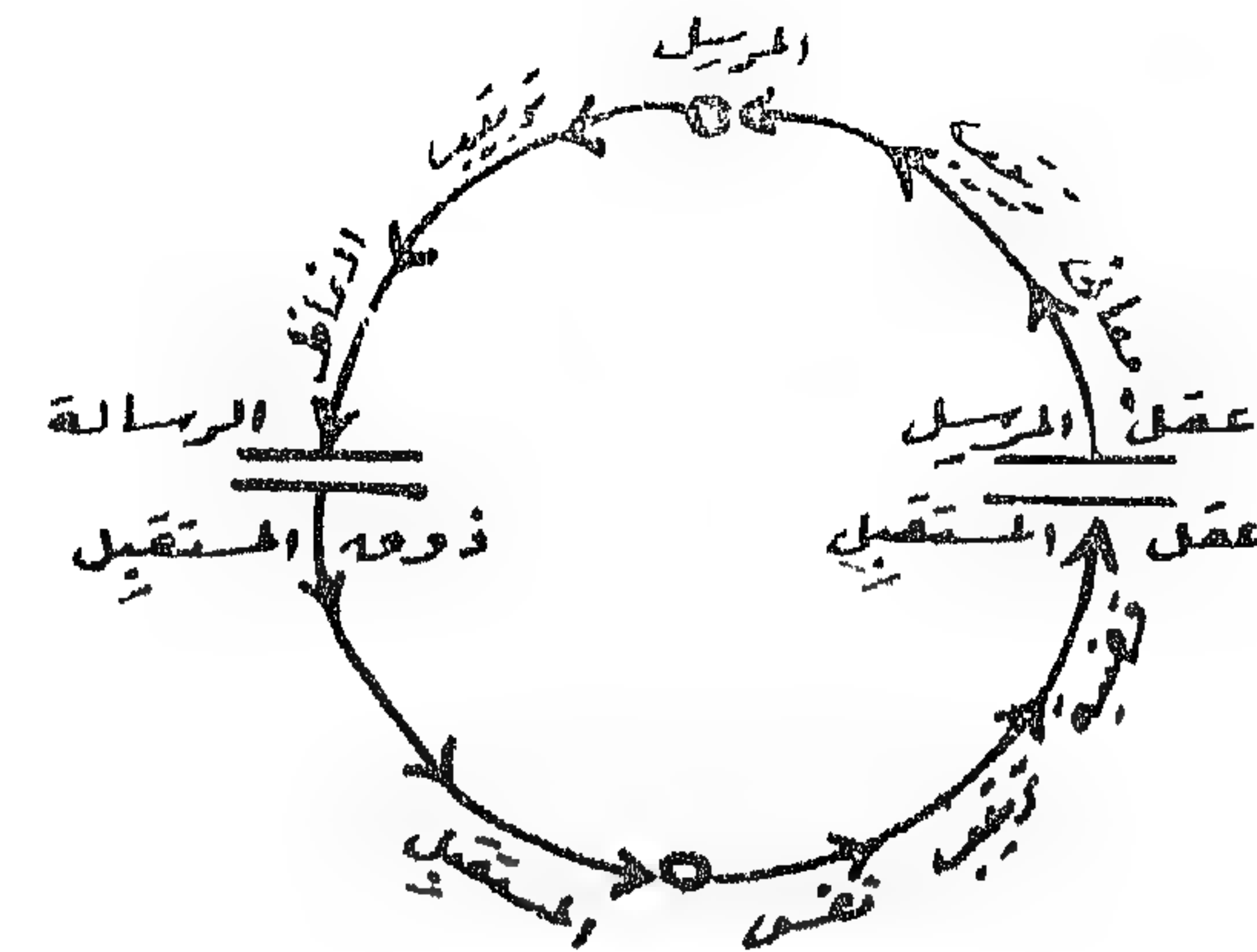
العقل — معاني النفس — الألفاظ

ولما كان عبد القاهر يلج على القارئ في تذوق النص ، فلما أن
نستنتج أن المتلقى سوف يخوض نفس الطريق على نحو عكسي . وبهذا
تتكمّل دائرة الابتداء عند عبد القاهر على النحو التالي :

(٦٥٠) الدلائل — ص ٨١ .

(٦٥١) نفسه . ص ٥٦ .

(٦٥٢) الأبرار ص ٢ ، ص ٣ .



فعقل المبدع يكون فضية ، تقوم بترتيب معاني نفسه ، فتقوم المعاني بترتيب ألفاظ الرسالة ، فيتلقاها المستقبل بحاسة الذوق ، فترتب له معاني نفسه على ذات النحو الذي صدرت عنه ، فيؤدي هذا الى ترتيب قضية العقل على نحو يدرك به المستقبل ما يريد المرسل . فما علاقة هذا كله بعلم نفس الملكات ؟ تظهر العلاقة في أمور ثلاثة : أولها رد كل شيء الى العقل ، وثانيها تصور النفس مخزنا منظما للمعاني والقدرات ، فهي ذاكرة وحواس . ويمكن ثالث هذه الأمور في الإجابة على سؤال : كيف يتم هذا الترتيب الفوري للمعاني والألفاظ ؟ لم يجب عبد القاهر عن هذا السؤال بوضوح ، ولم يعمل على شرحه . وقد يتصور الناقد أن هذه ثغرة في نظرية عبد القاهر المتناسكة . لكن عبد القاهر لم يكن في حاجة الى شرحها ، فعلم نفس الملكات يغنيه عن هذا الجهد . تقضى مبادئ هذا العلم بأن الملكات تعمل على نحو حدسي أو تلقائي . وآلية هذا العمل قائمة على فكرة العادة التي لا تحتاج الى شرح . فالملكة لها « تركيب » خاص يفضي بها الى تحقيق آليتها . وفي ضوء هذه المفاهيم التجريبية القديمة يمكن شرح اللغويات النفسية عند عبد القاهر بطريقة لا تبتعد بنا عنه . فالنظم يعتمد على ما يسمى بالطبع ، الذي هو - كما يقول هنري برجسون بحق في بحثه عن الضحك ودلالة المضحك - « ما هو جاهز » في شخصيتنا ، أي ما يشبه الآلة نعبثها فتجعل تشتغل من تلقاء ذاتها » (٦٥٣) .

وعندما ينعرض الباحثون لفكرة المعاني النفسية عند عبد القاهر ينبهون على تأثيره كأشعري يرى الأشاعرة المصطلح عليه باسم « الكلام

(٦٥٣) برجسون : الضحك - بحث في دلالة المضحك - تعريب : سامي الدروبي
وعبد الله عبد الدايم القاهرة - دار الكاتب المصري - ١٩٤٨ م - ص ١٠١ .

النفسي « (٦٥٤) الذي قالوا به حين امتحنهم المعتزلة بالسؤال عن خلق القرآن (كلام الله) مع كونه تعالى قديماً ؟! فذهب الأشاعرة الى سرمدية وأسبقيية المعاني النفسية على ألفاظ اللسان ، وانتقل هذا الرأي من الالهيات الى قضايا الابداع الفني . ولا شك أن ما ينبه اليه الباحثون مظهر من مظاهر تأثير الخطاب العام الأولى في الخطاب العلمي المنهجي ، فالخطاب النقدي ذو مستويات متعددة يجب التمييز بينها وصولاً الى الفهم الصحيح له .

ومع التسليم بصحة ارتباط فكرة المعاني النفسية بالجدل العقلي بين الأشاعرة والمعتزلة ، ومع التسليم بصحة ارتباطها بعلم نفس الملكات في نفس الوقت ، فإن هناك فائدة أخرى يجب الإشارة اليها . تلك أن فكرة المعاني النفسية تمثل ضرباً من الفهم الأسلوبى للابداع الفني ، فالنص في هذا السياق ضروب من التنظيم ، تعمل كمرآة تعكس ضروباً من التنظيمات النفسية الموازية ، أى أن النص مرآة الطبع . ويتمثل الانجاز الكبير لعبد القاهر في نجاحه في كشف نموذج تحليلي قادر على تحليل النصوص دون الاكتفاء بأن « تصفها وصفاً مجسداً ، وتقول فيها قولاً مرسلًا » (٦٥٥) .

(ب) نخلص مما سبق الى أن نظرية عبد القاهر نظرية في الابداع الفني تقوم على الموازنة بين مضمونات النفس وتنظيمات النص . ويلوح في هذه النظرية ملمح من الأخذ بمبدأ الحتمية التجريبي يتمثل في انبثاق تنظيمات النص عن تنظيمات المعاني النفسية على نحو فوري . كما يلوح فيها الحرص على النأي بالخطاب النقدي عن الصراع السياسى ، والاجتماعى الذى يتخفى وراء محاولات نقدية بسيطة ، تسعى الى الكشف عن مظاهر قوة البادية ، أو طراوة الحضر ، في لغة النص ، كأن هذا السعى منزّه عن الغرض ، خال من الكيد لخصوم . وأصبح النظر في نظم النص مشغلة نبيلة تصرف الجهود عن كثير من المهالك . ولعل هذه الخلاصة من الوضوح بحيث يتسنى لنا المضي الى تحليل بناء النظرية النقدية عند عبد القاهر ، التى تمثل بطابعها الخاص المميز ، مذهبه في فهم الابداع الفني .

يعتمد عبد القاهر في بناء نظريته على مبدأ أولى خصب هو النظم يهضى به على المحور الرأسى الاستبدالى يرد كل شيء اليه . بدرس

- (٦٥٤) انظر : د . جابر عصفور : الصورة الفنية - مصدر سابق - ص ٣٥١ .
وانظر : د . تمام حسان : الأسول - مصدر سابق - ص ٣٠٨ . وانظر : نصر حامد أبو زيد :
العلامات فى التراث - مصدر سابق - ص ١١٢ .
(٦٥٥) دلائل الاعجاز . ص ٣٧ .

عبد القاهر الفصاحة ، والبلاغة ، والبيان ، والاعجاز ، فيستبدل بكل مفهوم من هذه المفاهيم مفهوم النظم . كما يدرس التقديم والتأخير ، والذكر والحذف ، والتعريف والتسكير ، والاستعارة ، والسجنيس ، والسجع ، والتمثيل ، فيرد هذا كله الى فكرة النظم . وتسرى هذه الفكرة في جميع الأجزاء مسرى الروح في الجسد .

ولكن تظل هناك مشكلتان نهديان تماسك بناء النظرية . الأولى : ما المراد بالنحو عند عبد القاهر ؟ والثانية : لماذا اختفت فكرة النحو من أسرار البلاغة مع سطوعها في دلائل الاعجاز ؟ وواضح أن السؤالين يتعلقان بأمر واحد هو مفهوم النحو عند عبد القاهر الجرجاني .

ينبه الباحثون عند دراستهم لمفهوم النحو عند عبد القاهر الى انه أوسع من الفهم التقليدي القاصر على الاعراب ، وضبط أواخر الكلمات بالحركة الظاهرة ، أو المقدرة ، أو بالحروف . فالنحو عند عبد القاهر يتجاوز الاعراب الى تركيب الجملة والعبارة (٦٥٦) . وهو يشمل علم المعنى وكثيرا من أبواب علمي البيان والبديع ، ولعله السر في أن مصطاح النظم عند عبد القاهر يمكن أن يقابل ما يعرف بعلم التراكيب عند الأوربيين (٦٥٧) . ومن هنا ذهب الدكتور تمام حسان الى أن علم المعاني « ليس نحو الجملة المفردة ، بل نحو النص المتصل » (٦٥٨) ، وأن عام المعاني كان ، في طابعه العام ، دراسة للجانب المتعلق بالمعنى الوظيفي للجملة العربية ، مكمل للنحو العربي الذي يدرس وظائف المفردات في الجملة (٦٥٩) . ولا شك أن مفهوم النحو عند عبد القاهر أوسع من المعنى التقليدي ، لكنه لا يبلغ حد دراسة نحو النص . ذلك أننا لا نستطيع أن نؤسس دراسة لنحو النص دون أن نتسلح بنظرية واضحة لأشكال الخطاب الأدبي ، ولاحتمال تداخل أشكال الخطاب في الكتابة الأدبية ، ولاحتمال تداخل النصوص (التناص) في بنية الكتابة ، وهذه النظرية مفتقدة عند عبد القاهر . بل كان هدف عبد القاهر عكسيا ، فلقد هدف الى نظرية لتفسير أشكال مختلفة من الكتابة في نفس الوقت . تلك الأشكال المختلفة هي القرآن ، والنثر الفني ، والشعر . فالعامل المشترك بينها هو أنها كلها نظم ، والتفاوت بينها كمي لا كيفي ، فحفظوها من بلاغة النظم تتزايد

(٦٥٦) د. علي عشري زايد : البلاغة العربية - مصدر سابق ص ١١٧ ، ١١٨ ، ١٩٥ .

(٦٥٧) د. عبد الواحد غلام : قضايا ووافيق في التراث النقدي - مصدر سابق -

ص ٦٥ ، ٦٦ .

(٦٥٨) د. تمام حسان : الأصول - مصدر سابق - ص ٣١٦ .

(٦٥٩) نفسه . ص ٣٨٢ .

حتى تبلغ قمة هرمها في الخطاب القرآني - وبهذا لا تنمايز أو ندخل أشكال الكتابة ، أو نصوصها ، مما يحول بيننا والدراسة المنائية المدفقه لنحو النص المتصل ، مهما كنا قريبين من هذه الغاية .

وشبيه بهذا التوسع في فهم النحو عند عبد القاهر موفف الدكتور مصطفى ناصف من هذه الجزئية . فهو يرى أن عبد القاهر « يتفق مع قولنا ان في داخل كل لغة يوجد أكثر من نحو ، وان الأساليب تتنوع بتنوع النظم النحوية المفترضة » (٦٦٠) ويرى أنه « كان بصيرا بموضوع » (٦٦١) ويرى أن « الخاصية المميزة للقول أو صورته الباطنية هي النحو . ولكن علينا أن نعاني النحو معاناة تليق بوجودنا . فالنحو مظهر الحركة المستمرة التي تمتاز بها العاطفة والارادة والفعل . وهو مظهر التوتر الذي يعنى قيام الضدين » (٦٦٢) . ومن الجلى أن هذا الفهم العميق لا يخلو من نفخ روح معاصر في المفاهيم القديمة .

ويطرح الدكتور مصطفى ناصف تمييزا مهما في التعرف على مفهوم النحو عند عبد القاهر . فأوضح أنه كان هناك ثلاثة مفاهيم للنحو : تمييز الصحيح من الفاسد ، أو الخطأ من الصواب . والثاني هو ما يسمى باسم نهج العرب في التعبير - وهو المفهوم الذي واجه به النحويون المناطقة والمترجمين في خلافهم الشهير . والثالث هو مفهوم عبد القاهر ، وهو مفهوم تعلق الكلمات بعضها ببعض (٦٦٣) . وهذا التمييز الدقيق فيه فائدتان : الأولى هي الإشارة الى ارتباط مفهوم النحو بمفهوم نهج اللغة ، أو طريقتها ، أو لنقل أسلوبها (اللغة لا الكلام) . والثانية ايضاح شغف عبد القاهر بفكرة التعليق (٦٦٤) . ولنترك الفائدة الأولى لبعض الوقت وننظر في الثانية .

وأفضل برهان على أن فكرة التعليق أو النظم هي التي صاغت مفهوم النحو لديه أن نكتشف مظاهر هذا التأثير في كتاب نحوى خالص لعبد القاهر الجرجاني هو كتاب المقتصد الذي وضعه شرحا على كتاب الايضاح لأبي على الفارسي . وأول مظاهر هذا التأثير استخدامه لفكرة الائتلاف . يقول أبو على الفارسي : « الكلام يأتلف من ثلاثة أشياء : اسم

(٦٦٠) د. مصطفى ناصف : النحو والشعر - مصدر سابق - ص ٣٥ .

(٦٦١) نفسه - ص ٣٦ .

(٦٦٢) المصدر السابق - ص ٤٠ .

(٦٦٣) نفسه ص ٣٤ .

(٦٦٤) اهتم د. تمام حسان بفكرة التعليق عند عبد القاهر ورأى أنها ذات شقين شق مجرد هو البناء ، وشق حسي هو الترتيب انظر الأصول ص ٢٨٨ .

وفعل وحرف » ويقول عبد القاهر سارجا : « وانما سمي كلاما ما كان جملا مفيدة نحو زيد منطلق ، وخرج عمرو . وفوله : « يأتلف » حقيفته بأن سمع الألفه بين الجزئين . انما قال : « يأتلف من تلاته أشياء » ولم يقل الكلام ثلاثة أشياء على ما جرت عادة كثير من المتقدمين لأجل أن ذلك لا يخلو من غرضين : أحدهما : أن يراد أن الكلام ما يجتمع فيه هذه الثلاثة . والثاني : أن يراد أن كل جزء من هذه الأجزاء يكون كلاما « (٦٦٥) . ونكشف اشارة عبد القاهر الى المتقدمين عن وعيه الواضح بأنه وأستاذه أبا على الفارسي يمثلان مدرسة متميزة في النحو ، لعل أهم ميزاتها الاحتفال بفكرة التعليل . ويبدو واضحا أن الألفه لا تقع الا بين جزئين ، و « كل جزء انفراد كان عاريا من الافادة . . . » (٦٦٦) أما أجزاء الائتلاف فلها صورتان : الأولى اجتماع اسم مع اسم ، والثانية اجتماع فعل مع اسم (٦٦٧) . وبهذا فان « معنى الائتلاف الافادة » (٦٦٨) ، وهي المرادة في قوله جملة مفيدة . « وليس للحروف تأثير في أصل ائتلاف الكلام . ألا ترى أن سقوطها وثبوتها سواء من هذه الجهة . . » (٦٦٩) . وفكرة أصل الائتلاف ، أو لنقل الائتلاف الأصلي ، تعني أن عبد القاهر يفكر في اللغة من خلال ثنائية العمد والفضلات ، فالعمد أربعة : مبتدأ ، وخبر ، وفعل ، وفاعل ، وسائرهما فضلات . ولا شك أن الفكر اللغوي المعاصر يرى أن المعنى لمرة لتفاعل جميع أجزاء الجملة ، من خلال بنيتها الخاصة ، بلا عمد أو فضلات . فحين تقول — مثلا — : « انصرفت اليك لا عنك » ، فان حروف الجر تكون جوهر الدلالة وليست فضلات سقوطها كـ وبها . لكن عبد القاهر انما يريد أن يثبت فكرة الائتلاف ، أو التعليل ، ويرى — في حدود الأفكار النحوية الممكنة — أن الكلام يفيد بما فيه من السلافات أصلية أو غير أصلية . والائتلاف ليس صبغة اعرابية فحسب ، فالاعراب نفسه « معنى يحصل بالحركات أو بالحروف . . . » (٦٧٠) . فالائتلاف ، اذا ، تقديم للمعنى ، والنحو (٦٧١) انتاج للدلالة بطريق تعلق الكلمات

-
- (٦٦٥) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد في شرح الايضاح لأبي على الفارسي — تج . د . كاظم البحر المرجان — بغداد — دار الرشيد — ١٩٨٢ م — ٦٨/١ .
- (٦٦٦) المصدر السابق — ٦٩/١ . وقارن عن الائتلاف : أسرار البلاغة — ص ٢٢٦ .
- (٦٦٧) نفسه — ٩٣/١ .
- (٦٦٨) المقتصد — ٩٣/١ .
- (٦٦٩) نفسه — ٩٤/١ . وعبد القاهر يقصد أن اسقاط حرف مثل « ما » في قولك : ما جاء زيد ، لا يجعل الجملة غير مفيدة ، ولا يفسد ائتلاف الكلام .
- (٦٧٠) نفسه — ١٠/١ .
- (٦٧١) ينتهي كتاب المقتصد بهذه العبارة : « نجز الباب بنحو نصف الكتاب يتلوه في أول المجلدة الثانية ، قال الشيخ أبو على : النحو علم بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب . . . » ١١٦٦/٢ ولعل هذه العبارة بداية كتاب التكملة في الصرف لأبي على =

بعضها ببعض . ومع أن عبد القاهر في المقتصد مشغول بمسائل النحو التقليدي ، ومصطلحه ، وشواهده ، إلا أننا لا نعدم فيه نموذجا على الميل نحو التحليل البلاغي الباحث عن المعنى في التراكيب ، وهو الميل الجارف المألوف في كتاب دلائل الإعجاز على وجه الخصوص . يعلق عبد القاهر على قوله تعالى (فان كانتا اثنتين) (٦٧٢) قائلا :

« اعلم أن قوله : فان كانتا ، الألف فيه ضمير الاثنين ، والتاء علامة التانيث . وفيه دليل على التشنية التي تستفاد من قوله : اثنتين ، فهو في الظاهر بمنزلة قولك : ان الداهية جاريته صاحبها ، في أن التعبير لا يتضمن الا ما يتضمن الاسم ، الا أن في الآية حكمة وهي أنه كان يجهل اذا قيل : فان كانت أن يراد الكبير أو الصغير نحو أن يقال : فان كانتا كبيرتين ، أو كانتا صغيرتين ، فلما جاء لفظ التشنية وقيل : فان كانتا اثنتين ، علم أن الصغير والكبير لا اعتبار بهما ، وأن الاعتبار بالعدد فقط . وهذا قول أبي عثمان . وقد يكون الشيء بمنزلة التكرير في اللفظ متضمنا للأفادة في المعنى . ألا ترى الى ما تقدم من قوله :

أنا أبو النجم وشعري شعري
فقوله شعري شعري تكرير في اللفظ الا أنه
حسن من حيث كان المعنى وشعري على
ما عرفته « (٦٧٣)

= الفارسي فهما في مخطوط واحد على ما نفهم من المحقق د . كاظم البحر المرجان في مقدمته ١٣/١ . وتعريف أبي على للنحو فيه نزعة تجريبية استقرائية واضحة . وفيه كذلك نزعة معيارية يكشفها لفظ « المقاييس » . لكن المعيارية - عادة - لا تخلو من جانب وصفي . والشئ الذي يسترعى الانتباه أن هذا التعريف - وليس بين أيدينا النص كاملا - ينطلق على صناعة اللغة ككل لا صناعة الاعراب فحسب . ولعله بذرة نحو الفهم الواسع لكلمة النحو . ولعل عبد القاهر الذي تلقى العلم على أبي الحسين ابن أخت أبي على الفارسي يكون بهذا عضوا مشاركا في مدرسة نحوية من سماتها الفهم الواسع للنحو الذي يتجاوز حد الاعراب .

(٦٧٢) الآية الأخيرة من سورة النساء نصها : « يستفتوك قل الله يفتيكم في الكلالة ان امرؤ هلك ليس له ولد وله أخت فلها نصف ما ترك وهو يرثها ان لم يكن لها ولد فان كانتا اثنتين فلهما الثلثان ما ترك وان كانوا أخوة رجالا ونساء فللمذكر مثل حظ الأنثيين يبين الله لكم أن تضلوا والله بكل شيء عليم » .

(٦٧٣) المقتصد - ٤٦٠/١ .

ههنا يعالج عبد القاهر ظاهرة التكرار ، ويرى فيه بلاغة بفساد ما فيه من افادة معنى . وهو لا يرى التكرار بمعزل عن التعليق ، فانه « معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض » (٦٧٤) . والمعنى الذى يستفاد من التعليق والنظم معنى نفسى ، لذا فان فيه جانباً أصلياً وآخر فرعياً ، كما أن هناك تعليقاً أصلياً لا ائلاف للكلام بغيره . وهناك تعليقات تحكمها المعانى النفسية ويتم بها الكلام . ولزيادة ايضاح نذكر بأن الملكات لها طابع ثابتة . ولها صفات مكنسبة كما هو معلوم فى علم نفس الملكات . لهذا كان هناك ائلاف أصلى لا كلام بدونه ، وتعليقات مكمله طارئة . ومن هنا كذلك كان هناك تعليقات مرفوضة لا تجوز . ولننظر فى هذا النص من المقصد :

« ان الأفعال التى لا تكون غريزة لا يدخلها التعجب الا بعد أن تجرى مجرى الغريزة ، بأن يتكرر وقوعها من أصحابها أو تقع منهم على صفة تقتضى تمكّنهم فيها . فلا يقال : ما أضرب زيداً ، وهو ضارب ضربة خفيفة ، لا بل يقال ذلك اذا كثر هذا الفعل أو وقع بقوة وصدر على حد يوجب فصل [قدرة] منه عليه . واذا ثبت هذا الأصل وجب الامتناع عن التعجب فى فعل المفعول ، لأن الفعل يصح أن يصير كالغريزة والعادة للفاعل الذى منه يوجد فأما المفعول فلا يتصور فيه ذلك » (٦٧٥) .

قد يظن أن عبد القاهر ههنا لا يتحدث الا عن أسلوب من أساليب اللغة هو التعجب . لكننا يجب أن نتذكر أن التعجب معنى من المعانى النفسية ، معانى النحو . وهذا النص يصلح أن يكون مدخلاً لقراءة كتاب الدلائل الذى يدرس فيه اعجاز القرآن ، وبلوغه حد التعجب . وما يستحق التعجب عنده هو ما يصدر عن ارادة صاحبه قويا ، معتادا ، تبلغ عاداته قوة وسهولة الغريزة . وهكذا يظهر الأساس النفسى واضحا فى انكاره بعض التعليقات نحو : ما أضرب زيداً ، واعيابه بالبعض الآخر .

وبهذا يبرهن لنا كتاب المقتصد على أن النحو عند عبد القاهر يعنى تعليق الكلمات بعضها ببعض بما يفيد معانى نفسية وعقلية ، وأن هذا هو فهمه للنحو سواء كان يعالج مسائل النظم أم كان معنياً بمسائل نحوية خالصة . وعبد القاهر ، بهذا ، لم يكن يخلط مثل سيبويه بين

(٦٧٤) الدلائل - ص ٤ .

(٦٧٥) المقتصد - ٣٧٨/١ .

مساائل النحو ومسائل الصرف ، وكان مشغولا ببلاغة النحو دون الصرف .
ولقد أدرك البعض أن للصرف بلاغة فقال إبراهيم بن المدبر في الرسالة
العدراء :

« وان حاولت صنعة رسالة أو انشاء كتاب
وزن اللفظه قبل أن تخرجتها بميزان التصريف اذا
عرضت ، والكلمة بعبارة اذا سنحت ، فربما مر بك
موضع يكون مخرج الكلام اذا حسب أنا فاعل
أحسن من أنسا أفعل ، واستفعلات أحلى من
فعلت » (٦٧٦) .

واذا كانت علاقة الرمز بالمعنى قد تكون ذهنية ، أو عرفية ،
أو طبيعية ، فإن عبد القاهر لم يستوف جوانبها ، فهو لم يحتفل أصلا
بالعلاقة الذهنية لأنها خاصة بلغة العلم غالبا ، ولم يحتفل في الجانب
العرفي بالمعنى المعجمي ، أو بالنخبم النحوي ، ولم يحتفل في
الجانب الطبيعي بالموسمقي النقي يفيض بها عالم الشعر . لكنه ، مع هذا ،
استطاع بفكرة النحو ، من حيث هو تعلق دال للكلمات بعضها ببعض ،
أن يجيب بنجاح على كبر من مسائل الابداع الفني ، وقضايا الأدب .

ومن الملحوظ أن مصطلح النحو كان ذا حضور شديد في كتاب
الدلائل ، وخفت حضوره في الأسرار . ولا يشوش سىء على هذه الملحوظة
المهمة قدر حيرة الباحثين بين ترتب الكتابين : فهناك من يرى أن الأسرار
بعد الدلائل لأن فيه ما يشبه الرد على نفسه فيما قاله في الدلائل من أن
المجاز كله عقلي (٦٧٧) ، وهناك من يرى أن الأسرار أسبق لأنه كثيرا
ما يعد فيه باستيفاء موضوعات نجد استيفاءها في الدلائل (٦٧٨) ، أو لأن
النظرية في الدلائل أنضج وأوضح ، والغالب أن يتطور الباحث نحو
النضج لا العكس (٦٧٩) . ومع صعوبة القطع برأى فإن هذه المسألة
تبعدها عما هو أهم : لماذا خفت صوت النحو في الأسرار مع جهارته في
الدلائل ؟ قد يرجع هذا الى أن الدلائل قد ألفه بعد الأسرار ، لكن هذا
لا يفي ، وجود عوامل موضوعية ، بل انه يحملنا الى سؤال آخر : لماذا
تأخر ظهور مصطلح النحو حتى الدلائل مع أن الفكرة كانت قريبة ملموسة
في المقتصد ؟ .

(٦٧٦) إبراهيم بن المدبر الرسالة العدراء - مصدر سابق - ص ٢٩ . وقارن
بالخطابي : بيان اعجاز القرآن - ص ٢٩ .
(٦٧٧) د . شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ - ص ٢١٧ .
(٦٧٨) د . أحمد إبراهيم موسى : الصبغ الديعي في اللغة العربية - ص ٢٣٥ .
(٦٧٩) د . كاظم البحر مرجان . مقدمه المقتصد ٢٨/١ - ٢٩ .

الأفضل لنا ، بدلا من أن نهرب من المشكلة بالحكم بأن الدلائل يمثل النضج ، والأسرار يمثل محاولة غير ناضجة ، أو بالحكم بأن هناك تناقضا بين الكتابين ، فنعجز عن قراءتهما كنص واحد ، واكتشاف منطقيتهما المشترك ، أن نتخذ من مشكلة دقيقة كالمجاز مدخلا لكى نفهم موقع النحو من النظم . وعبد القاهر يضع لنا خلاصة موقفه حين يقول :

« وجملة الأمر أن ههنا كلاما حسنه للفظ دون النظم ، وآخر حسنه للنظم دون اللفظ ، وثالثا قد أتاه التحسين من الجهتين ، ووجبت له المزية بكلا الأمرين . والأشكال فى هذا الثالث ، وهو الذى لا تزال ترى اللفظ قد عارضك فيه ، وتراك قد حفت فيه على النظم ، فتركته وطمحت ببصرك الى اللفظ ، وقدرت فى حسن كان به وباللفظ ، أنه لفظ خاصة . وهذا هو الذى أردت حين قلت لك : »
« ان فى الاستعارة ما لا يمكن بيانه الا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته » (٦٨٠) .

فما المراد باللفظ والنظم ههنا ؟ . لا يستقيم معنى هذا النص الا بالقول ان عبد القاهر يستشعر التوتر المستمر بين الكل والأجزاء فى الابداع الأدبى . أما اللفظ فهو الجزء ، وأما النظم فهو البنية الكلية . والاستعارة منها جمال جزئى - أو لفظى بالمصطلح القديم - ومنها جمال كلى - أو لنقل نظمى . ويمضى عبد القاهر مع بعض الآيات والأشعار (٦٨١) التى يظن الناس أن جمالها فى حزئية الاستعارة فحسب فيرد جمالها الى النظم ، أو النحو ، مصدرا هذه النماذج بآية (واستعل الرأس شيبا) الشهيرة فى هذا المقام . وقبل أن يضع تطبيقاته ، وقبل أن يلخص الأمر هذا التلخيص نجده يقول عن المجاز وأجناسه : « اعلم أن سبيلك أولا أن تعلم أن ليست المزية التى تتبناها لهذه الأجناس على الكلام المتروك على ظاهره ، والمبالغة التى يدعى لها = فى أنفس المعانى التى يقصد المتكلم إليها بهجره ، ولكنها فى طريق إثباته لها تقريره إياها » (٦٨٢) . فأنت تثبت للكريم « حم الرماد » صفة الكرم ، كما تقرر ذلك تقريراً بالدليل عليه . وتثبت للشجاع « الأسد » صفة الشجاعة ، كما تقرر ذلك تقريراً بمساواته بالأسد ، « فليس تأثير الاستعارة اذا فى ذات المعنى وحقيقته ،

(٦٨٠) الدلائل ص ٩٩ - ١٠٠ .

(٦٨١) نفسه ص ص ١٠٠ - ١٠٥ .

(٦٨٢) نفسه ص ٧١ - لاحظ شجاعة عبد القاهر فى مخالفة الأفكار الشائعة عن المجاز

من حيث هو ترك لظاهر الكلام ، أو حب للمبالغة .

بل فى ايجابه والحكم به « (٦٨٣) . وهذه هى طريق الاثبات التى يمتاز بها المجاز . على أن نفهم أننا « ليس لنا = اذا نحن تكلمنا فى البلاغة والفصاحة = مع معانى الكلم المفردة شغل ، ولا هى منا بسبيل ، وانما نعيد الى الأحكام التى تحدث بالتأليف والتركيب » (٦٨٤) . ففكرة « طريق الاثبات » بهذا مصالة بفكرة « التأليف والتركيب » التى تشير فى مصطلح عبد القاهر الى دلالة النحو فيما تشير . واذا رجعنا الى تعليق عبد القاهر على آية مريم (واشتعل الرأس شيبا) ، نجد يرى أن ما يبين شرف النظم فيها هو « أن تدع هذا الطريق فيه ، وتأخذ اللفظ فستنده الى الشيب صريحا فتقول : « اشتعل سبب الرأس » أو « الشيب فى الرأس » (٦٨٥) . فكلمة الطريق هنا تعنى النسق النحوى فى معنى الكلمات بعضها ببعض . وصلة كلمة الطريق بالنحو ليست مستغربة . واذا كان فيها غرابة فلنذكر معانى كلمة النحو الثلاثة كما حددها الدكتور مصطفى ناصف ، اذ كان المعنى الثانى فيها أن النحو هو نهج أو طريقة العرب فى التعبير . وتزول الغرابة تماما اذا تذكرنا أن كلمة النحو فى اللغة تعنى الجهة . لكن السؤال يظل قائما : لماذا استبدل عبد القاهر بالنحو فى بيان قيمة المجاز كلمة الطريق ولم يفل ان قيمة المجاز فى نسقه النحوى ؟ ولماذا صرح بأن الاسنارة منها ما جماله لفظى ، ومنها ما جماله فى النظم ؟ لاشك أننا مضطرون خلاصا من حيرة السؤال أن نسرر أن النحو ليس الا مستوى من مستويات الابداع . النحو هو تعليق الكلمات بعضها ببعض على مستوى الاسناد والاعراب بهدف انتاج دلالة أو معنى . والنحو بهذا أقرب ما يكون من مصطلح اللغة فى اللغويات المعاصرة ، ما دام النحو هياكل بنيوية دالة يملأها المتكلم بالكلمات . ويظل هناك جانب ذو اتصال حميم بجانب النحو أو التراكيب ، لكنه ذو أبعاد خاصة به فى نفس الوقت . ذلك هو جانب المعنى . وكتاب الأسرار خاص بجانب المعنى ، وهو بهذا مكمل للدلائل فى بناء النظرية ، ولولاه ما اكملت دائرة الابداع بحال ، وما تكاملت النظرية فى مستواها الأفقى . ولولا كتاب الأسرار لحاصرنا مصطلح النحو ، ولأهدرنا جانباً عظيماً من نظرية عبد القاهر . وعلى أساس هذا الجانب الثانى نفهم اسارة عبد القاهر الى التفاوت الشديد فى المجاز بين « العامى المبتذل » « والخاص النادر الذى لا تجده الا فى كلام الفحول ، ولا يقوى عليه الا أفراد الرجال » (٦٨٦) وإشارة عبد القاهر الى أن الفروق والوجوه النحوية

-
- (٦٨٣) نفسه والصفحة
 - (٦٨٤) نفسه - ص ٧٢
 - (٦٨٥) الدلائل ص ١٠١
 - (٦٨٦) نفسه ص ٧٤

« قصد أنماط الجمال النحوية » ليست المزية بواجبة لها في أنفسها ، ومن حيث هي على الإطلاق ، ولكن تعرض بسبب المعاني والاعراض التي يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض « (٦٨٧) نعى أن المستوى النحوى محكوم بمستوى المعنى في علاقة دائرية : مستوى المعنى ينتج المستوى النحوى فى الابداع ، والمستوى النحوى ينتج الدلالة فى التلقى .

ولقد صرح عبد القاهر فى كتاب الأسرار بأن موضوعه هو المعانى وليس النظم أو النحو ، وإن كانت المعانى قسما من مجمل نظريته التى اعناد الدارسون أن يختصروها الى كلمة النظم . وبالفاظ عبد القاهر فإن الهدف : « أن أتوصل الى بيان أمر المعانى ، كيف تتفق وتختلف ومن أين تجمع ويفرق ، وأفصل أجناسها وأنواعها ، وتتبع خاصها ومشاعها ، وأبين أحوالها فى كرم منصبها من العقل » ويستطرد فيقسم الكلام من جهة المعانى قسمين :

١ - « ما هو كما هو ، شريف فى جوهره ، كالذهب الابريز الذى يختلف عليه الصور ، وتتعاقب عليه الصناعات ، وجل المعول فى شرفه على ذاته ، وإن كان التصوير قد يزيد فى قيمته ويرفع فى قدره » .

٢ - « ومه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة » فإذا سلبناها « حسننها المكتسب بالصنعة ، وجمالها المستفاد من طريق العرض ، فلم يبق الا المادة العارية من التصوير ، والطينة الخالية من التشكيل ، سقطت قيمتها ، وانحطت رتبها » (٦٨٨) . ومن الواضح أن عبد القاهر يفصل بين مفهوم المعنى وأحواله وتفاوت قيمته من ناحية ، وما يسميه بالتصوير من ناحية أخرى . ومصطلح التصوير مصطلح جديد لم يلعب دورا ملموسا فى دلائل الاعجاز الذى سيطر عليه مفهوم النحو . ومعنى هذا أن المراد بالتصوير فرع للمعنى ، وصلته بالنظم تأتى من جانب المعنى . وفكرة التصوير هى التى أنشأت فى أسرار البلاغة فكرة التخيل . وقد يسر بنا الظن فنهيب بالدراسات النقدية المعاصرة فى الخيال نستعين بها فى فهم عبد القاهر . لكن الحق أن مراد عبد القاهر من التصوير أو التخيل بعيد عن مراد الباحثين المعاصرين من الخيال . وليس أدل على هذا من تأكيد عبد القاهر أن الاستعارة لا تدخل فى قبل التخيل . وسنده فى نفي انتباه الاستعارة الى التخيل ، أن المستعارة لا يقصد الى اثبات معنى اللفظة المستعارة كما فى التخيل ، وإنما يعمد

(٦٨٧) نفسه ص ٨٧ .

(٦٨٨) انظر عبارات عبد القاهر فى الأسرار ص ١٩ ، ٢٠ .

الى اثبات الشبه بين طرفي الاستعارة . ففي قوله تعالى « واستعمل الرأس شيئا » ليس المراد اثبات الاشتغال فعلا ، وإنما المراد اثبات الشبه بين الشيب والشعلة (٦٨٩) . ونضعنا هذه النقطة في قلب مفهوم التخيل من حيث هو فرع لما يسميه بالتعليل من ناحية ، وللنفرقة بين المعنى الحقيقي وغير الحقيقي من ناحية ، ونقيض لصدق والحقيقة من ناحية أخرى . يقول عبد القاهر : « وأما القسم التخيلي فهو الذي لا يمكن أن يقال انه صدق ، وان ما أثبتته ثابت ، وما نفاه منفي » (٦٩٠) ويقول : « وجملة الحديد الذي أريده بالتخيل ههنا ما ينبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ، ويدعى دعوى لا طريق الى تحصيلها ، ويقول فولا يخدع فيه نفسه ويريهها ما لا ترى » (٦٩١) فالتخيل ، على هذا ، نقض الصدق ، ومرادف الكذب . يدل على هذا الفهم لجوؤه الى فكرة التخيل في تفسير قولهم : « خير الشعر أكذبه » مؤكدا أن المراد ليس وصف للانسان بما ليس فيه ، بل المراد وصفه على نحو من التخيل (٦٩٢) . أي أن « خير الشعر أكذبه » تعنى - بناء على هذا الفهم - « خير الشعر أخيله » .

ويرى عبد القاهر أن « خير الشعر أصدق » و« خيره أكذبه » قولان يتعارضان في اختيار نوعي الشعر . وأساس التعارض أن الصدق يعتمد على العقل الذي يترك المبالغة الى التحقيق والتصحيح ، بينما يعتمد الكذب على الصنعة التي تعتمد على الاتساع والتخيل والمبالغة « وهناك يجد الشاعر سبيلا الى أن يبدع ويزيد ، ويبديء في اختراع الصور ويعبد ، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا ، ومددا من المعاني متتابعا ، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع والمسنخرج من معدن لا ينتهي » (٦٩٣) . وفي الامكان أن نرد ثنائيات : الصدق - الكذب ، والعقل - الصنعة ، والتحقيق - التخيل ، الى أصلها في ثنائية : المعنى - التصوير ، التي ينطلق منها كتاب الأسرار كله . والتصوير بهذا عبث هادف بمضطرب المعاني . أو هو النظم على مستوى المعاني العقلية ، لا النظم على مستوى المعاني النحوية . أما صلة التخيل بالتعليل فتتضح حين يقرر عبد القاهر بناء الشعر والخطابة على التخيل لا المعقول فبقول « وعلى هذا موضوع الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشئين في وصف علة الحكم يريدونه وان لم يكن في المعقول ، ومقتضيات العقول . ولا يؤخذ الشاعر بأن

(٦٨٩) نفسه - ص ٢٣٨ .

(٦٩٠) نفسه - ص ٢٣١ .

(٦٩١) نفسه - ص ٢٣٩ .

(٦٩٢) نفسه - ص ٢٣٦ - ٢٣٧ .

(٦٩٣) الأسرار - ص ٢٣٧ .

يسمح كون ما جعله أصلا وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية، وأن يأنى على ما صيره قاعدة وأساسا ببيئة عقلية ، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بيئته ، كنسليمنا أن عائب الشيب لم ينكر منه الا لونه ، وتناسينا سائر المعانى التي لها كره ومن أجلها عيب « وهناك أمران يظهران فى عبارة عبد القاهر • فادا قرأنا قوله « اجتماع الشيبين » وفى ذهننا قوله « اللفة بين الجريين » فى كتابه النحوى : المقصود ، وفى ذهننا قوله : التعليق والاسناد بين شيبين فى الدلائل ، فسوف يظهر لنا كيف يعمل على مستوى المعنى بنفس منهج عمله على مستوى النحو • أما اذا ركزنا النظر على فكرة العلة والحكم فاننا نكتشف على الفور انتماء التخيل الى فكرة التعليل ، لكنه ليس التعليل المبني على قياس حقيقى صادق ، بل هو تعليل مخادع لا يعتمد على المقدمات البرهانية الدقيقة • وعبد القاهر بهذا يمثل مشاركة أصيالة فى الاتجاه النقدي العقلى الذى يعلى من شأن العقل ، والذى نرى عند أرسطو ، وفلاسفة المسلمين ، وحازم القرطاجنى نماذج منه • ولا شك ان هذا الاتجاه يمثل محاولة لتأسيس جمالات عقلية تحاول أن تكتشف ما يتعرض له العقل من تزيف خلال الصراعات الجدلية العقلية التى تلقى السباسة عليها بطل كنيف •

ولكى يكتمل لنا فهم التخيل ننظر فى نموذج من نماذجه التى أوردها عبد القاهر • ولقد أكثر عبد القاهر من الشواهد ، ورأى فى هذا الاكثار أخذا بمنهج علمى معروف هو « الاستقراء » (٦٩٤) •

يورد عبد القاهر قول الباحثرى فى باب الشيب والسباب :

وبياض البازى أصدق حسنا

ان تأملت من سواد الغراب

ويضع عبد القاهر شرحا لهذا البيت ، هو فى حقيقته ، دراسة مهمة عن « الألوان » (٦٩٥) • يؤكد عبد القاهر ، من خلال تأمله فى نماذج الشعر ، أن اللون الأبيض ليس قبيحا فى الشيب لذات اللون وليس حلسوا فى البازى لذات اللون ، واللون الأسود ليس جميلا فى الشعر لأن طبعه الجمال ، وليس قبيحا فى الغراب لأن طبعه القبح ، والصفرة ليست قبيحة فى أوراق الخريف لأنها صفرة ، وليست حلوة فى الربيع لأن الحلوة مألوفة فيها ، ولكن اللون يستمد قبحه وجماله مما يرتبط بالشيب

(٦٩٤) نفسه ص ٢٤٠ وصلة الاستقراء بالترك التجريبي ليست هى احتياج الى شرح أو تأكيد •

(٦٩٥) أسرار البلاغة ص ص ٣٣٢ ~ ٣٣٤ •

من ادبار الحياة ، وبالبازى من القوة ، وبالغراب من الشؤم ، وبالخريف من الموت ، وبالربيع من الحياة . اللون يستمد قيمته من قيمة موضوعه . واثنلاف الالوان ، وتنافرها ، يوقوف على السياق الذى نضعها فيه ، بناء على هذا الفهم . وبتحليل طريقة عبد القاهر فى دراسة الالفه بين الالوان ، ودلالانها ، نكشف عن تصور عبد القاهر أن اللون علامة كالموقع النحوى ، تستمد دلالتها من تعليقاتها بعلامات آخر . ومعنى هذه النتيجة أن عبد القاهر يدرس موضوع التعليق والاثنلاف والتركيب فى مقام المعانى ، بذات المنهج الذى اتبعه فى مقام الهياكل النحوية . اننا فى أسرار البلاغة أمام مستوى ثان من مستويات التصور النصب الذى نختصره الى مصطلح النظم . وفى هذا المستوى يتم انتاج الدلالة بوسائل معنوية مثل الاستعارة ، والتشبيه ، والتمثيل ، وسائر المعانى الحقيقية بما فى ذلك السجع والتجنيس ، ومثل التخيل والتعليل من المعانى غير الحقيقية فى المقابل . بينما على المستوى الأول تنتج الدلالة بوسائل نحوية مثل التقديم والتأخير ، والذكر والحذف ، والتعريف والتكرير ، وسائر ضروب الاسناد والتعليق .

ولقد قرر الدكتور جابر عصفور أن عبد القاهر يظل ينظر الى عملية ايقاع الاثنلاف بين المختلفات فى التشبيه والتمثيل ، وأنه كان يرى فيها نوعا من البهر ، أو مظهرا لبراعة عقلية لدى الشاعر تخلق لب المتلقى . وانتقده الدكتور عصفور لأنه لم يرد على خاطره فكرة أن التشبيه والاستعارة يمكن أن يوصلا الى المتلقى حسا جزئيا عن العالم ، يتآزر مع غيره من الحدوس الأخرى داخل القصيدة ، بشكل يفضى بالمتلقى الى وعى جديد بذاته وبالعالم من حوله (٦٩٦) . وفيما يراه الدكتور عصفور دليل على أن دراسة الاثنلاف كانت شاملة لمستويات الابداع النحوية والمعنوية . كما أن فيه دليلا على الاتجاه العقلى فى التفسير الذى نسط من خلاله عبد القاهر . هذا الاتجاه العقلى جعل عبد القاهر لا يرى فى أمر كالتشبيه طاقة الخيال المبدع ، بل يذهب الى أن « التشبيه قياس ، والقياس يجرى فيما تعيه القلوب ، وتدركه العقول ، وتستفتى فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والآذان » (٦٩٧) . ولما كانت الاستعارة ضربا من التشبيه بعض أطرافه محذوف ، فاننا أمام قياس صريح هو التشبيه ، وآخر مضمحل هو الاستعارة . ولقد لمس الدكتور عصفور موضعا جديرا بالاهتمام حين قرر أن عبد القاهر لم ير فى التشبيه والاستعارة حدوسا معرفية تجدد وعى الانسان بذاته وبالعالم . لقد شغل عبد القاهر أفكار مثل ،

(٦٩٦) د . جابر عصفور : الصورة الفنية - مصدر سابق - ص ٢١٠ .

(٦٩٧) الأسرار - ص ١٥ . والقلوب فى عبارته تعنى العقل أيضا ، بدليل أنه يستند

القلوب الى فعل الوعى . ولقد صرح عبد القاهر بهذا الفهم فى الأسرار ص ٣١٣ - ٣١٥ .

المعاني العقلية ، وقضية العقل ، والمعليل ، والحقيقة ، والمجاز ، والأصل والفرع ، ونسغله النظر الى أجاسس المجاز بوصفها طرما في انبات المعنى العملي والحكم به ، رساقه هذا كله الى تصور الابداع الفنى تقريراً عن حقيقة مسبقة ذات طبيعة عمايه منطقية ، واسترعى انتباهه ما يمكن للابداع الفنى أن يفعله بالحقيقة من زيف ، أو عب ، أو ايهام . وكان فى هذا متسقاً مع مفهوم الابداع الفنى فى الفكر التجريبي القديم من حيث ان الابداع الفنى نشاط لقوى الطبيعة فى الانسان من ناحية ، ونشاط ، من ناحية أخرى ، لقوى أخرى تسمى « بالصنعة » ، وتمثل قوى عقلية توجه القوى الطبيعية . ولا شك ان هذا الفهم كان يمثل ضرباً من الجماليات الطبيعية ، تعكس توتر العلاقة بين الانسان والطبيعة ، وتصالح الانسان على الطبيعة من حيث تكون مجالاً لنشاط الانسان ، ولبيت مجالاً لقوى ميسافيزيقية متعالية على الانسان . وفى هذا التصالح يصبح الطبيعة الانسانية عوناً للانسان على ابداع نص يعكس سمات قواه الباطنية ، وتنظيماتها ، فالنص مرآة للقوى الباطنية ، والتنظيمات النفسية لماكات المبدع .

وقد يبدو غريباً أن نكتشف فى ثنائية كالتحو - التصوير صدورا عن فكرة غير ظاهرة كثنائية الطبع - الصنعة ، لكن هذا منهجياً صحيحاً . ونستطيع أن نكشف قناع هذه الثنائية المنهجية فى ثنائية أخرى قد لا تبدو قريبة أيضاً ، وهى ثنائيه المعنى - معنى المعنى . والمراد بالمعنى عند عبد القاهر هو « المعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل اليه بغير واسطه = و « بمعنى المعنى » ، أن تعمل من اللفظ معنى ، ثم يفضى بك المعنى الى معنى آخر » (٦٩٨) وأصل هذا التمييز أن الكلام على ضربين : ضرب يصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك اذا قصدت أن تخبر عن « زيد » مثلاً بالخروج الحقيقى فقلت : « خرج زيد » . وضرب آخر لا يكفيك فيه دلالة اللفظ وحده ، ولكن يدل على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها الى الغرض . ومدار هذا الأمر على « الكناية » و « الاستعارة » و « التمثيل » . فقولك : « هو كنير الرماد » يدل على كثرة الرماد ، ثم يدل هذا على أنه مضيف (٦٩٩) . وقد يظن ظان أن عبد القاهر يريد أن يثبت ما يسمى فى الدراسات المعاصرة باسم تعدد المعنى ، لكن هذا ليس هدف عبد القاهر . لو كان عبد القاهر يهدف الى اثبات ثراء العلامة اللغوية بالمعنى لأشار الى أن المعنى الثانى قد يدل على ثالث أو ما يفوق . فاذا قلنا عن رجل نخاف على ثروته من التبديد : « هو كنير الرماد » لكان هناك ثلاثة معان على

(٦٩٨) الدلائل - ص ٢٦٣ .

(٦٩٩) الدلائل - ص ٢٦٣ .

الأقل : فكرة الرماد معنى أول ، والكرم اللازم عنه معنى ثان ، والخطر الذى يهدد النروة الناسى عن الكرم معنى ثالث . وتلك العلامة اللغوية التى نسميها بالكناية ليست الا مجالا لغويا واسعا حاقلا بالدلالات ، أو بما يسميه الدكتور لطفى عبد البديع « لحظات الدلالة » (٧٠٠) . أما عن عبد القاهر فإن هدفه الحقيقى هو التمييز بين مستويين : الحقيقية أو الوضع ، وما يسميه بالصوير ، أو المعنى الثانى . هذان المستويان صورة من التمييز بين ما هو طبع ثابت كالحقيقة ، وما هو صنعة مكتسبة . وبين هذين المستويين يركز عبد القاهر على الابداع الفنى من حيث هو خافى لعلامات ، أو سمطقة تعبد انداح الدلالة . وعلى هذا النحو نستطيع أن نرى فى مفهوم الابداع الفنى حضورا دائما وراء المشكلات المختلفة التى يحلها عبد القاهر .

(ح) خلاصه القول ان نظرية عبد القاهر نظرية فى الابداع الفنى ترى فيه نشاطا للطبع من ناحية ، وتحاول أن تصبط دلائل وأسرار جانبه الصناعى المكتسب من الناحية المقابلة . واعتمدت النظرية على مبدأ أولى خصص هو النظم عملت رأسيا على استبداله بالمفاهيم المختلفة التى يواحيها . ولما كان هذا المبدأ الخصص ترى الجوانب ، متعدد المستويات ، تكامل له مستويان : مستوى النحو فى الدلائل ، ومستوى المعانى فى الأسرار ، وتحقق للبنية الأفقية للنظرية تكاملها . وعلى هذا كان كتاب الدلائل كتابا فى علم البيان الخاص بالتراكيب النحوية ، وكان كتاب الأسرار كتابا فى علم المعانى الخاص بالتراكيب التصويرية ، خلافا لفكرة الشائعة عن الكتابين ، المعتمدة فى تفسير عبد القاهر على المصطلح السكاكى الذى يوصف عادة بأنه أساء الى نظرية الجرجانى .

ولقد لمسنا مواضع تماس بين الخطاب العام الأولى والخطاب المنهجى العلمى داخل الخطاب النقدى لعبد القاهر . ولمسنا فعالية مفهوم الابداع الفنى فى كشف بنية المذهب النقدى لعبد القاهر ، بمعنى فعالية المفهوم فى حل معضلات النية الكلية لمجمل الجهود النقدية للجرجانى العظيم . وبقي لنا أن ننظر فى الجانب المذهبى من الموقف النقدى له ، قاصدين أن نكشف عن تفضيل عبد القاهر لأشكال محددة من الكتابة ، وانحازة لصور خاصة من الابداع . ويتضح هذا الجانب فى أمرين بهما نتم تحليل الخطاب النقدى عند عبد القاهر الى مستوياته الثلاثة ، ونوضح ما بينهما من تداخل ، وما ينبج عن هذا التحليل من تحديد أدق لمفهوم الابداع الفنى فى خطابه النقدى .

١ - الأمر الأول من هذين الأمرين هو مفهوم النظم ذاته ،
 فعبد الفاهر يميز بين نمطين من النظم أو الكلام . أما عن النمط الأول
 « وهو ما تتحد أجزاءه حتى يوضع وضعا واحدا ، فاعلم أنه النمط العالى
 والباب الأعظم ، والذي لا ترى سلطان المزية يسظم فى شئ كعظمه
 فيه » (٧٠١) . ومن الجلى أن جميع ما بعد قوله : « فاعلم » أحكام قيمة ،
 تكشف عن تفضييه لهذا النمط الذى تتحقق فيه « وحدة الأجزاء » بشكل
 لا يقبل الحذف أو الإضافة . ولكن ما معنى هذه الوحدة ؟ جميع النماذج
 التى ساقها فى الاستشهاد على هذا النمط قبل عبارته المقتبسة السابقة
 تدل على أن المراد هو الوحدة النائية عن معانى النحو . والنظر فى النمط
 الثانى من أنماط الكلام يزيد الأمور وضوحا ، وهو ما يظهر فى هذا
 النص :

« واعلم أن من الكلام ما أنت تعلم إذا تدبرته
 أن لم يتحسج واعلمه الى فنر ورويه حتى النظم ،
 بل ترى سبيله فى فهم بعضه الى بعض ، سبيل
 من علم الى لال فخرطها فى سلك ، لا يبقى أكثر
 من أن يمنعهما التفرق ، وكن نضد أشياء بعضها
 على بعض . لا يريد شئ نضده ذلك أن تجيء له منه
 هيئة أو صورة ، بل ليس الا أن تكون مجموعة فى
 رأى العين . وذلك اذا كان معنك ، معنى لا تحتاج
 أن تصنع فيه شيئا غير أن تعطف لفظا على مثله ،
 كقول الجاحظ :

« جنبك الله الشبهة ، وعصمك من الحيرة ،
 وجعل بينك وبين المعرفة نسبا ، وبين الصديق
 سببا . وحجب اليك التثبت ، وزين فى عينك
 الانصاف ، وأذاقك حلاوة التقوى ، وأشعر قلبك عز
 الحق ، وأودع صدرك برد اليقين ، وطرد عنك ذل
 اليأس ، وعرفك ما فى الباطل من الدلة ، وما فى
 الجهل من القلة » (٧٠٢) .

ما الذى نستفيد من هذا النص ؟ نستفيد أولا ، أن عبد الفاهر
 يرى فى النص مرآة لطبع المبدع ، وأنه يرى فيه مرآة للعمليات الإبداعية ،
 أن كانت صادرة عن روية ، أو عن بديهة . ومعنى هذا أنه يرتب انكاره

(٧٠١) الدلائل ص ٩٥ .

(٧٠٢) الدلائل ص ٩٦ - ٩٧ .

للنمط الثانى من الكلام على فهمه للابداع الفنى ، كما يرتب اعجابه بالنمط الأعلى على ذات الفهم للابداع الفنى . ويعنى ، بالاضافة الى هذه النتيجة ، أن الابداع الفنى يصل الى أعلى مستوياته حين يحقق وحدة الأجزاء بدرجة تفقد معها الأجزاء طابع التجزؤ ، وتنبتق عنها هيئة موحدة شاملة تسترعى الانتباه .

ونستفيد من هذا النص ، ثانيا ، أن عبد القاهر ينكر ذلك النمط من الخطاب الذى يقوم على ما يسمى بالاستطراد ، أو الاسهاب ، أو التدفق المسرف . ويمثل عبد القاهر لذلك النمط الذى لا يحبذه بعبارة للجاحظ من مقدمة الحيوان . لاشك أن عبد القاهر لم يستطع أن يدرك جماليات أسلوب الجاحظ ، ولا شك أن هذا يرجع الى دعم عبد القاهر لمذهب محدد فى الكتابة ، واعجابه بشكل خاص منها . والناظر فى تحليل الخطاب الابداعى فى نص الجاحظ المستشهد به يرى فيه طبيعة خاصة . هذا خطاب مادته الدعاء ، وقيمتة عاطفية ، وزمنه المستقبل ، ومنهجه المودة ، وغايته ارضاء المخاطب والأحاسيس المنشودة منه السرور . ولهذا الخطاب بنية موحدة تقوم على التوازن التكرارى على المستوى الأفقى ، والتقابل الدلالى على المستوى الرأسى . فعبارات نص الجاحظ متوازنة ، تقوم على مفهوم لم يعن به عبد القاهر هو التنعيم النحوى : فالجملة تتألف من فعل ماض يفيد الدعاء ، مسنود فى أول جملة الى فاعله : الله ، صراحة ، ومسنود اليه فى باقيها اضمارا . يعقب عنصرى الاسناد الرئيسيين المتغير الوحيد فى هذا التوازن التكرارى . هذا المتغير هو المدعو به . والمتغيرات الاستبدالية المدعو بها تقع كلها على محور التقابل بين المعرفة والجهل ، وما هو ذو صلة بهما ، كالتشبيه والحيرة ، والصدق والتشبيت ، والحق والباطل ، الخ . ويبدو لنا أن عبد القاهر قد استشعر أن بنية هذا الخطاب بفضل متغيراتها المتنوعة المتبادلة ليست بنية مغلقة ، بل هى بنية مفتوحة . هذه الخصيصة – أعنى انفتاح البنية – هى فى حد ذاتها علامة دالة ، فهى ما يوحى للمخاطب بأن المتكلم يحمل ما لا حد له من الأمانى الطيبة . ونستطيع على نفس النحو أن نحلل الخطاب الابداعى فى النماذج الثلاثة الأخرى التى أوردها عبد القاهر عقب نص الجاحظ .

لكننا يجب أن نقرر أن عبد القاهر بدعوته الى مبدأ وحدة الأجزاء ، أو اندماجها فى هيئة واحدة ، كان سابقا لعصره فى ادراك مفاهيم الوحدة الجمالية وصلتها بالابداع الفنى . لكن هذا سبق لا ينفى أنه كان يسعى بمصطلح النظم الى الدعوة لسكل محدد من أشكال الكتابة لم يجد له نماذج ثرية كافية فانهصر فى لونين من الخطاب : القرآن ، والشعر

ومن اقرار الحق أن نقول ان عبد القاهر كان يرى في أشكال الخطاب التي لا ينطبق عليها مصطلح النظم جماليات ترجع الى اللفظ ، أو الى المعنى . وفى كتاب أسرار البلاغة تجده يعلق على ذات النص الذى أورده للجاحظ معجبا بما فيه من توفيق وموارنة بين المعانى ، وخلو من تكلف السجع والتجنبس (٧٠٣) ، دون أن يرى فيها صورة من النمط العالى من النظم .

٢ - وإذا كنا نستطيع أن نلمس الجانب المذهبي في الموقف النقدي لعبد القاهر من خلال مفهوم النظم نفسه ، مما يعنى أن الجانب المذهبي له تأثير قوى في تشكيل المنهج النقدي نفسه ، فإننا نستطيع أن نلمسه في الجانب الطبقي من عمل عبد القاهر ، حين نتناول بالدراسة الشاهد الشعري لديه . ونحتاج دراسة الشاهد الشعري عند عبد القاهر الى احصاء هذه الشواهد ، وتوزيعها على شعراء العربية ، وتأمل حظوظهم منها ، لعلنا نذكر ما يذهب اليه هازارد آدامز من أن المخنارات الأدبية تمثل لونا من النقد العنيف الذى يسقط أشكالا من الكتابة ، ويعلى من قيمة أشكال أخرى . ودراسة الشواهد الشعرية فى دلائل الإعجاز نجد أن أكثر الشعراء فى الاسسهاد بهم ثلاثة شعراء : أبو تمام ، والمتنبي ، والبحتري . أما أبو تمام فقد استشهد به فى أربعين موضعا ، ولم يسق أية أخبار يشارك فى روايتها أبو تمام أو تخبر عنه ، وقد خطاه فى سبعة مواضع . أما المتنبي فقد استشهد به فى واحد وستين موضعا ، ولم يسق أية أخبار يشارك فى روايتها أو تخبر عنه ، وخطاه فى أربعة مواضع . أما البحتري فقد استشهد به فى واحد وأربعين موضعا ، وساق عنه ثلاثة أخبار ، ولم يخطئه فى أى موضع . ومع أن شعر المتنبي يبدو أقرب الى عبد القاهر ، إلا أننا لا نستطيع أن نهمل سوقه الأخبار عن البحتري ، وعدم نخطئته له فى أى موضع . وتجده عبد القاهر فى أحد المواضع يفضل بيتا للبحتري على بيت للمتنبي (٧٠٤) . وتجده فى موضع يفضل استخدام البحتري لكلمة « أخذع » على استخدام أبي تمام لها (٧٠٥) . وتجده يستشهد بخبرين عن البحتري ينفى فمهما علم الشعر عن اللغوى أبي العباس ثعلب لأن ثعلب لم يدفع فى مسلك طريق الشعر ، بما يعنى أن البحتري عند عبد القاهر كان « منقادا فى علم البلاغة ، مبرزاً فى شأوها » (٧٠٦) كما يقول بوجه من التعميم فى تقديم الخبرين .

(٧٠٣) الأسرار - ص ٧ .

(٧٠٤) الدلائل ص ٥٦٥ .

(٧٠٥) نفسه ص ٤٧ .

(٧٠٦) نفسه ص ٢٥٢ - ٢٥٣ .

وتجده في موضع يصف تعبيرا للبحثري بأنه « من شبه السحر » (٧٠٧) ،
وتعبيرا آخر بأنه « عجيب » (٧٠٨) ، وما الى ذلك من الصفات . وتجده
في أسرار البلاغة يستشهد بقوله :

كلفتهونا حدود منطقكم
في الشعر يكفى عن صدقه كذبه

مؤكد أن المراد بالكذب هو النخيل (٧٠٩) ، أى أن البحثري مؤثر
في فهم عبد القاهر للشعر . ومع أنه لم يخطئ البحثري فهو يخرج في
الأسرار من بيت يعيبه على المتنبي لأنه بالغ في المدح حتى صار ذما ، الى
أن يعرج على أبي تمام باللوم لتهاونه وعدم احرازه في مبالغاته (٧١٠) .
وتجده في الدلائل يجمع شواهد لأبي تمام في تكلف التجنيس والاستعارة.
ويعيبها (٧١١) .

وهذا كله يؤكد أن ميل عبد القاهر انما ينبج الى البحثري في المقام
الأول ، والمتنبي في المقام الثاني ، ثم الى أبي تمام كلما أتى بشيء شبيه
بهما .

وهناك موقف واحد في الدلائل يبدو فيه البحثري كأن عبد القاهر
يوجه له نقدا . يقول عبد القاهر :

« واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية في
نظمه والحسن ، كالأجزاء من الصبغ تتلاحق
وينضم بعضها الى بعض حتى تكثر في العين ،
فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه ، ولا تقضي له
بالحق والاستاذية وسعة الذرع وشدة المنة ، حتى
تستوفي القطعة وتأتي على عدة أبيات . وذلك
ما كان من الشعر في طبقة ما أنشدتك من أبيات
البحثري ، ومنه ما أنت ترى الحسن يهجم عليك
منه دفعة ، ويأتيك منه ما يملأ العين ضربة ، حتى
تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل ،
وموضعه من الحق ، وتشهد له بفضل المنة وطول

(٧٠٧) نفسه ص ٥٤٩ .

(٧٠٨) نفسه ص ١٧١ .

(٧٠٩) الأسرار ص ٢٣٥ .

(٧١٠) نفسه ص ٢٢٠ .

(٧١١) الدلائل ص ٥٢٣ - ٥٢٤ .

الباع ، وحتى تعلم ، ان لم تعلم القائل ، أنه من
 قيل شاعر فحل ، وأنه خرج من تحت يد صناع ،
 وذلك ما اذا أنشده وضعته فيه اليد على شيء
 فقلت : هذا ، هذا ! وما كان كذلك فهو الشعر
 الشاعر ، والكلام الفاخر ، والنمط العالى الشريف ،
 والذي لا تجده الا فى شعر الفحول البزل ، ثم
 المطبوعين الذين يلهمون القول الهاما « (٧١٢) » .

وظاهر القول أنه يقلل من قيمة شعر البحتري . لكننا ينبغى أن
 نلاحظ بدقة أنه قطع للبحتري هنا بقوة الطبع ، أو ما يسميه بالحدق ،
 والمنة ، والباع الطويل . واذا رجعا الى نص البحتري الذى يسير اليه
 وجدناه يقدمه نموذجا على الشعر الجميل الذى يعود جماله الى روعة نظمه
 وحسن وضعه الكلام الوضع الذى يقتضيه « علم النحو » (٧١٣) .

والمأمل فى النص يدرك أن عبد القاهر يميز بين نوعين من النظم
 الجميل : أحدهما لا يظهر أثره الا بعد اكتماله ، لأنه يحتاج الى « طول »
 باع ، ويحتاج الى طول « ابداع » ، بمعنى أنه يحتاج الى كم من الأبيات ،
 وتوال من الأصباغ حتى يظهر . وعبد القاهر لم يسم لنا هذا اللون من
 النظم ، لكنه معروف ، والاشارة الى البحتري تؤكد وتكشفه ، انه شعر
 الطبع الذى يعتمد على تدفق الشاعر ، وطول القصائد وتوالى الأبيات .
 وتعاقب التعبيرات ، وما يسمى بالنفس الطويل . والبحتري علم أو علامة
 على هذا كله .

أما النوع الثانى فالمراد به – على الأغلب والأظهر – ما يسمى بعيون
 الشعر ، أو ما سماه البحتري نفسه : « أعراق الذهب » (٧١٤) . فعيون
 الشعر قليلة ، ولذا يعقب عبد القاهر على كلامه بأنك مضطر أن تفلى
 الديوان لتجمع منها شيئا ليس بالكثير (٧١٥) . وقبل أن يخطر ببالنا
 أن عبد القاهر يريد شعر الصنعة ، فلننظر فى السطر الأخير من كلامه ،
 حيث يصرح بأنه يريد شعر المطبوعين من الفحول . ذلك هو « النمط
 العالى الشريف » . واذا ضممنا الى هذا التعبير ما أسماه من قبل « النمط
 العالى » من الكلام ، الذى تقدم فى بيان الجانب المذهبى من مفهوم النظم ،
 لأدركنا على الفور الى أى حد يتجه عبد القاهر الى دعم شكل محدد من
 الكتابة .

(٧١٢) الدلائل ص ٨٨ – ٨٩ .

(٧١٣) نفسه ص ٨٥ – ٨٦ .

(٧١٤) نفسه ص ٢٥٣ .

(٧١٥) نفسه ص ٨٩ .

ولا نستطيع أن نستبعد أن يكون رأى عبد القاهر فى البحترى كالرأى الشائع الذى يرى فيه أنه أقل أخطاء من أبى تمام ، وأقل عيوباً منه ، ولكن شعره الوسط أكثر وأجود من أوساط شعر أبى تمام لما فيها من معيب .

ومهما كان الأمر فأننا نسنسعر موقفاً مذهبياً فى فكره النظم ، ونسنسعره فى شواهد عبد القاهر ، ونرى أن نموذجه الجمالى الأعلى يجمع بين البحترى والمنبى على نحو واضح ، مع دور غير بسيط للبحترى فيه .

وهن الظواهر الغربية فى دراسة شواهد عبد القاهر الشعرية أنه لم يستشهد فى أى موضع بأى شىء من شعر معاصره الكبير أبى العلاء المعرى . وقد يرجع هذا الى أن عبد القاهر لم يغادر جرجان ، ولعله لم يسمع بأبى العلاء . لكن هذا احتمال ضعيف لسعة معارف عبد القاهر . وليس مستبعداً أن يكون فى لزوم أبى العلاء ما لا يلزم فى الشعر خروجاً عن النمط العالى الذى اختاره عبد القاهر ، وربما يكون فى شعر أبى العلاء ما يتوقف عن الخوض فيه عقل سنى أشعرى يخشى الزلل والسجديف ، وان كان استشهاده بأسماء مثل أبى نواس ، واتساع أفق عبد القاهر يضعفان هذا الاحتمال .

وبغض الطرف عن جليلة الأمر فان هذه الظاهرة ليست جوهرية الآن فى التدليل على صحة ما نذهب اليه من أن عبد القاهر برغم حرصه على الموقف العلمى المنهجى المترفع عن الانخراط فى صراعات المذاهب الشعرية بما يؤثر على طلب العلم للحقيقة المتميزة من المنافع ، الا أن موقفه - فى أحد مستوياته - كان ينطوى على دعم واضح لنموذج جمالى أعلى صادر عن محاولة حثينة لاعادة ترتيب المعانى والقضايا التى تهتم العقل الانسانى فى حضارة الاسلام ، من خلال الفعل الجمالى المبدع .

ابن طباطبا العلوى

(آ) اثبات أهميه الدور الذى يلعبه مفهوم الابداع الفنى فى مشروع ابن طباطبا النقدى : « عيار الشعر » ، وشرح هذا المفهوم : طبيعته ، وأدواته ، وآليته ، مسألتان يسيرتان . يسهل الأمر أن ابن طباطبا ، فى مطلع كتابه ، يقول لمخاطب مجهول انه يؤلف الكتاب اجابة لما طلب وصفه « من علم الشعر ، والسبب الذى يتوصل به الى نظمه ٠٠٠ » (٧١٦) والنظم هنا هو الابداع . بهذا يصبح لموضوع الكتاب جانبان ، أحدهما هو الابداع ، والأدوات التى تعين عليه . والجانب الآخر : علم الشعر ، ليس منبت الصلة بمفهوم الابداع ، بل الصلة بينهما حميمة . فعلم الشعر علم تهذيب الطبع ، وتنمية الملكة ، عن طريق النظر فى مختارات من نماذج الشعر الجميل ، فيكون فى تكرار النظر فيها ، وحفظها ، رياضة لفهم ، وتهذيب للطبع ، وتلقيح للذهن ، ومادة للفصاحة ، وسبب للبلاغة (٧١٧) . وليست هذه هى المحاولة الأولى لابن طباطبا فى علم الشعر ، فلقد أشار فى (عيار الشعر) الى محاولة سابقة له فى كتاب اسمه « تهذيب الطبع » ، جمع فيها مختارات من الشعر ليرتاض من تعاطى قول الشعر بالنظر فيها ، ويحتذى على تلك الأمثلة فى فنونها . ونبه ابن طباطبا الى أنه قد شذ عنه « الكثير مما وجب اخياره وايناره ، واذا استفدناه ألحقناه بما اخترناه ٠٠٠ » (٧١٨) بما يكشف عن طبيعة « عيار الشعر » كامتداد « لتهذيب الطبع » فى خدمة علم الشعر : علم الاختيار الأدبى . ولاشك أن هذا العلم محاولة تجريبية لتنمية الملكة المبدعة لها جانبان : أحدهما يمثل تدخلا من الخارج يقوم به الناقد بطرح مختاراته ، وثانيهما يمثل جهدا ذاتيا داخليا يقوم به المبدع فى النظر ، وتكرار النظر ، والاستيعاب ، والحفظ . وهذا العلم ، من جهة أخرى ،

(٧١٦) أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوى (ت ٣٢٢ هـ) . عيار الشعر :

تح د . عبد العزيز بن ناصر المانع - الرياض - دار العلوم - ١٩٨٥ م - ص ٥ .

(٧١٧) ابن طباطبا : عيار الشعر - ص ١٥ وعباراته المقبسة تعليق على عبارة لحالد

بن عبد الله القسرى فى أن أباه حفظه ألف خطبة ثم أمره بناسيها مما سجل عليه الكلام .

(٧١٨) العيار - ص ١٠ وانظر ص ١٢ ، ١٩ ، ٥٠ حيث يحمل على « تهذيب الطبع » .

جهد توجيهي لتنمية الملكة بوسيلتي : المران ، والتعلم . واستهداف علم الشعر لتهديب الطبع ينبت قوة الصلة بين علم الشعر والابداع ، ويجعلنا نقول ان كتاب (عيار الشعر) يقوم أساسا على مفهوم الابداع الفني .

وأول ظهور ساطع لحضور مفهوم الابداع تعريف ابن طباطبا للشعر اذ يقول :

« الشعر - أسعدك الله - كلام منظوم بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما يخص به من النظم الذي ان عادل به عن جهة مجته الأسماع وفسد على الذوق . ونظمه معلوم محدود ، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج الى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحقق بها حتى تصير معرفته الاستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه » (٧١٩) .

ومن الشائق أن نتأمل وجوه كلمة النظم التي تتكرر كالنبض في قلب النص . النظم هو الخصيصة الجوهرية للشعر التي تميزه عن النثر من جهة ، وتمنحه جماله في السمع والذوق من جهة ثانية . ويخطر للبال أن النظم بهذا هو العروض . يعضد هذا الفرض أن نظم الشعر « معلوم محدود » وكان العروض في القرن الهجري الرابع معلوما، محدودا، مكتملا . ولكن النص يجعل العروض ميزان النظم ، ومعينا عليه ، مما يلقي على دلالة النظم ظلا من سعة المعنى يفوق الاكتفاء بالعروض . نظم الشعر شيء أكثر من تكلف العروض . يقول ابن طباطبا في موضع ثان « وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله . . . » (٧٢٠) النظم هنا يتجاوز العروض بمراحل كثيرة . انه جذر من جذور فكرة النظم عند عبد القاهر الجرجاني . النظم ههنا هو التأليف ، والتركيب ، والتنسيق . النظم هو الابداع .

ومن الشائق كذلك أن نتأمل في التحويلات الدلالية التي اشتمل عليها النص ، وما فيها من آلية في الخطاب النقدي لا يمكن تجاهلها . الشعر ، في هذا النص ، يؤول الى النظم ، والنظم يؤول الى الطبع والذوق ، ويؤولان بدورهما الى نوعين من المعرفة : المعرفة المستفادة التي تتحقق بمعرفة العروض والحقق بها ، وشرطها أن تصل الى درجة الخلو من

(٧١٩) عيار الشعر : ص ٥ - ٦ .

(٧٢٠) نفسه - ص ٢١٣ .

التكلف ، والمساواة بالطبع ، والمعرفة الأخرى ، التى هى بمفهوم المخالفة - غير مستفادة ، أو هى معرفة فطرية ، ثابتة ، تمثل سمات الطبع الأصلية ، وإمكاناته الكامنة فيه . والمعرفة المستفادة هى ما أطلن عليه فيما بعد الصنعة . وأصبح المراد منها المعرفة المكتسبة التى تتضمن العروض ، وننضمن سائر المعارف الخاصة بالابداع من حيل بلاغية ، ونكت فنية .

الشعر - فن الطبع - المعرفة المكتسبة

وهكذا يظهر أمامنا مفهوم الابداع العنى مفهوما قائما على فكرة الطبع ، يفضى بها الى علم نفس الملكات القديم ، ويؤكد على فكرة النظم والنسق جوهر لفهم الشعر .

وما أن نلمح مفهوم الابداع فى نص ابن طباطبا حتى ينظر الى الابداع نظرة زمانية ، فيرتد الى ما قبل عملية الابداع ، ذاكر أن « للشعر أدوات يجب اعدادها قبل مرامه ، ونكاف نظمه . » (٧٢١) وهذه الأدوات عنده هى : المعرفة اللغوية ، والرواية الأدبية ، والمعرفة التاريخية بأيام الناس وأنسابهم ومناقبتهم ومتالبهم ، والمعارف الجمالية المخصصة فى مذاهب العرب فى الشعر ، وفنونه ، وأصباغه . ولا يكتفى ابن طباطبا بهذه المعارف الأربع ، فيضيف : « وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذى به تتميز الأضداد ، ولزوم العدل ، وإيثار الحسن ، واجتناب القبح ووضع الأشياء مواضعها » (٧٢٢) . وفى هذه الاضافة ما يؤكد النزعة العقلية الغالبة على النقد القديم ، وفيها عود الى فكرة الملكات التى ترى فى الملكة قدرة عقلية ، وترى العقل مجمع الملكات . وبهذه الاضافة تصبح الأدوات نوعين : عقلا ، ومعرفة مكتسبة . أما العقل فهو ، بقدراته ، معرفة غير مكتسبة ، طبيعية ، تتميز بسماتها الخاصة بين الأضداد ، وتلزم العدل ، وتؤثر الحسن ، وتجتنب القبح ، وتضع الأشياء مواضعها (٧٢٣) . أما المعرفة المكتسبة بأنواعها الأربعة فدورها تنمية القدرات . ومن هنا نعود من جديد الى فكرة الطبع والملكة كتفسير لظاهرة الابداع الفنى .

ولقد استخدمت الظاهراتية المعاصرة فى بعض تياراتها مصطلح أدوات الابداع استخداما شبيها بالاستخدام القديم ، فعدت الأجهزة

(٧٢١) عيار الشعر : ص ٦ .

(٧٢٢) نفسه - ص ٧ والمراد بوضع الأشياء مواضعها احترام الحدود الاجتماعية بين طبقات المجتمع كما سوف يظهر فى موضع قادم .

(٧٢٣) الصفات التى وصف بها ابن طباطبا العقل توحى بتأثره بالمعزلة فى مفهومهم للعقل احياء قويا حيث يقولون بالعدل ، والتحسين والقبح العقلين كخصائص ثابتة للعقل .

الشعورية والارادية للمبدع ، بما في ذلك مهنته ، وصنعه ، وذوقه الشخصي ، ووعيه بالمشاكل الجمالية ، وما الى ذلك ، أدوات للإبداع يستعين بها من أجل تحقيق عمله الفني (٧٢٤) . لكن الظاهرية رأت في هذه الادوات جزءا من تدفق تيار الوعي الذي يتحقق في الإبداع ، بينما ظلت في التصور القديم أدوات ترهف الملكة العقابية ونمى فواها دون أن تصبح جزءا من تيار الوعي . وعندما نجد المعتزلة يستدلون على أن الفرد منا يحدث تصرفه كالبناء والكتابة وغيرهما ، بأنه لا بد أن يجمع آلات الكتابة أو آلات البناء ويستظر أن تصير دارا مشيدة أو مبدعة مكتوبة دون فعل منه (٧٢٥) . فإن الآلات - في هذا المال - آلات للفعل وليست آلات للوعي . وفياسا على هذا المال نميز بين الاستخدام الظاهري واستخدام ابن طباطبا لفكرة الأداة . ويظل في وصف المدرات والمعارف بالأدوية مزعا تحريبا واضحا في التصور القديم .

ولقد دعا ابن طباطبا الشاعر الى أن ينتفع بمعارفه الأدبية في نظم الشعر « حتى لا يكون ملفقا مرقوعا ، بل يكون كالسبيكة المفرغة ، والوشى المنمنم ، والعقد المنظم ، والرياض الزاهرة » (٧٢٦) وههنا نجد أنفسنا أمام رمز « العقد » في التصور البلاغي ، ونجده مرتبطا بالنظم بما يعنى أن النظم تنسيق لحبات العقد ، أو ربط وترتيب لها كلما يكون الربط أوثق يكون أفضل . ومن هنا تكون الرموز الأخرى : السبيكة المفرغة ، الوشى المنمنم ، الرياض الزاهرة ، أنواعا من رمز العقد ، نرى في القصيدة « مجموعة » ، أو « تركيبا » ، أو « أخلاطا » من الوشى ، ومن الزهور ، قد تتداخل كالسبيكة ، أو تتباعد كالرياض بعض الشيء . لذا يتمايز الشعر من النثر بأن الأخير « نثر » للحلى بلا سلك ينظم هذا النثر . أما الشعر فجوهره النظم . ويؤدى هذا التقدير لفكرة النظم الى أن ينصرف أبو الحسن عن الاستدلال بالنص على سمات الطبع من حيث قوته وضعفه ، الى أن يحتفل بتتبع جواهره ، وما بينها من ترابط ، أو تنسيق ، أو تأليف ، أو تركيب ، أو - لنقل بايجاز - من النظم .

وما أن يفرغ أبو الحسن العلوى مما قبل عملية الإبداع مما أسماه « أدوات الإبداع » ، حتى ينتقل الى لحظات الإبداع وآلياته ، تمهيدا

(٧٢٤) د. زكريا ابراهيم : مشكلة الفن - القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٩ م - ص ١٦٩ .

(٧٢٥) د. محمد عاطف العرايى : تجديد في المذاهب الفلسفية والكلامية - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٧٦ م - ص ١٣٠ نقلا عن المغنى ٣٢/٨ .

(٧٢٦) عيار الشعر : ص ٧ .

للانتقال الى ما بعد الابداع ، وهو تقويم النص نقديا ، وتذوقه ، والتمتع به . ويقول ابن طباطبا فى تحليل عملية الابداع :

« فاذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نورا ، واعد له ما يلزمه اياه من الالفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى سلس له القول عليه ، فاذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبتته وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله ، فاذا كملت له المعانى ، وكثرت الأبيات ، وفق بينها بابيات تكون نظاما لها ، وسلكا جامعا لما تشتت منها . ثم يتأمل ما قد آداه اليه طبعه . ونتجته فكرته فيستقصى انتقاده ، ويرم ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية» (٧٢٧)

ويبدو أن الباحثين قد استشعروا ما فى معالجة ابن طباطبا من نظرة رأسية زمانية تنتقل من تحليل ما قبل الابداع ، الى تحليل لحظات الابداع ، الى ما بعدها من تقويم النص ، فمضى الباحثون يرون فى هذا النص تحليلا وترتيبيا لما يسمى بمراحل الابداع أو الخلق .

من هنا رأى الدكتور محمد زغلول سلام فى هذا النص أربع مراحل للخلق : الفكرة – اختيار الأسلوب – الصياغة – التنقيف (٧٢٨) . ورأى باحث آخر أن يقدم مرحلة الصياغة الى المرتبة الثانية ، وأن يؤخر مرحلة اختيار الأسلوب الى المرتبة الرابعة ، وفصل بينهما بمرحلة ثالثة فى التوفيق بين المعانى المتفرقة التى صاغها الشاعر ، فاستقام له بهذا خمس مراحل (٧٢٩) . ووقعت قراءة النص على أساس من فكرة مراحل الخلق – دون تحليل للغة الخطاب النقدي فيه – فى أخطاء عدة . من هذه الأخطاء أنها فكرت فى النص بمصطلحات لم يقل بها العلوى . من ذلك استخدام كلمة « اختيار الأسلوب » . وربما كانت كلمة الأسلوب أبعد كلمة عما يريد العلوى ، فالأسلوب هو الطريق ، وطريق الشاعر محدد صارم ،

(٧٢٧) نفسه ص ٧ – ٨ .

(٧٢٨) د . محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبى والبلاغة . ص ١٧٦ .

(٧٢٩) د . الحسينى المرسى : مفهوم الشعر فى النقد العربى . ص ١٨٥ .

ينتقل بين أعراض متنوعة لكنها محددة ، لها أيضا ترتيبات محددة ، ولكل معنى تعبيرات ليس له أن ينتهكها ، فلا اختيار في الأسلوب بالمعنى القديم . الكلمة النى استخدمها العلوى ليست الاختيار ، لكنها « الاعداد » ، وهى نشير الى ضرب من المدخل فى اللفظ والقافية والوزن ليصبح اللفظ مطابقا للمعنى ، والقافية موافقة له ، والوزن ساسا معه . أما كلمة الاختيار فلا نشير الى هذا التدخل الذى يكشف عن تصور ابن طباطبا أن اللفظ له ضروب من التحسين متميزة من ضروب تحسين المعنى، وهو التصور الذى سوف يعلن عنه صراحة فى موضع آخر من كتابه . كما أن كلمة الاختيار توهمنا أن الشاعر فى تصور ابن طباطبا يعمل على المحور الاستبدالى للأساليب بالمعنى الحديث . وإذا تأملنا العلاقة بين المعنى من جهة واللفظ والقافية والوزن من الجهة المقابلة ، وجدناها علاقة تجاور بين أطراف يحسن بينها التطابق والتوافق والسلاسة دون التوحد ، مما يؤدي الى تفكك الحقيقة اللغوية ، وتمزق العلامة الدالة ، ويتنافى مع الاختيار والاستبدال .

ومن أخطاء فكرة المراحل فى قراءة النص أنها أهملت الخصيصة الجوهرية فى الخطاب النقدي العلوى ، فهو خطاب توجيهي . تعنى هذه الخصيصة أن العلوى ليس مشغولا بتحليل مراحل الابداع عموما ، لكنه مشغول باقتراح نسق محدد من الابداع لمن اراد الاجادة . يدل على ما نقول استخدام ابن طباطبا لظرف الزمان المستقبل « اذا » فى مطلع النص ، وبناء الجمل عليه ثلاث مرات فى النص ، فهو يتحدث عن ابداع محتمل فى المستقبل ، مطلوب أدائه من الشاعر ، لا عن تحليل لمراحل الابداع عموما . ومن أدلة هذا الطابع التوجيهي « الفاء » التى افتتح بها النص ، فهى نائبة عن عبارة كاملة ، كأنه يقول : اذا حصلت المعارف التى وجهنك اليها ، واذا اكتملت لك أدواتك ، فعليك بالسلوك فى الطريق التالى للابداع الناجح . وتحليل لغة الخطاب بهذا مدخل أساسى لقراءة النص .

وفى ضوء فكرة المراحل رأى الحسينى المرسى أن بناء القصيدة عند ابن طباطبا ، عملية مصطنعة لاستكراه الشعر (٧٣٠) ، وأن الشعر عنده وليد العقل ، وهذه ولا شك نزعة علمية وروح تقريرية فى فهم الشعر ، وأنه مجرد صنعة محضنة دون اعتبار لمقومات الشعر من وحى والهام وخيال (٧٣١) . واذا عدنا الى نص ابن طباطبا فسوف نرى فى أوله أنه

(٧٣٠) د. الحسينى المرسى : مفهوم الشعر فى النقد العربى - مصدر سابق - ص ٩ .

(٧٣١) نفسه - ص ١٨٥ .

ينحرف عن الابداع الفنى بعد أن «يريد» الشاعر بناء القصيدة . أى بعد تحقق الإرادة ، فلا اصطناع ، أو استكراه ، ولا مجال لذكر الوحي والالهام ما دام سابقين على إرادة الكتابة . باعنين عايتها ، ولا مجال لذكرهما ما دام ابن طباطبا ، وما دام النقد المنهجي القديم كله ، يفهم مفهوم الابداع الفنى على فكرة الطبع أو الماكة . هذه بلا شك نزعة عامية محمودة في فهم الشعر بدلا من رده الى قوى غيبية تلمس انسانيه فعل الابداع ، وتغفى توجهاته . والخطأ الأكبر فى القول بفكرة المراحل أنها فكرة حديثة نحاول إسقاطها على كلام أبى الحسن . ومع هذا فإن الباحثين لا يحاولون أن يوازنوا بين المراحل التى يرونها فى كلام العلوى والمراحل التى ذكرها المحذرون . اذا اجهنسا الى التجريبيين أمثال باريك ، ووردزورت ، وشولزبرج ، وشتاين ، وبوانكاريه ، وهاملتز ، ومدنيك ، وجبلفورد ، وغيرهم ، نجدهم يدورون فى النفسى الرباعى الذى وضعه والاس لمراحل الابداع ، الذى ينقسم فيه الابداع الى : مرحلة الاستعداد Preparation ومرحلة الاختمار Incubation ، ومرحلة الاشراق Illumination ومرحلة التمحيص والتنفيذ Verification (٧٣٢) .

ومع هذا فإن البحث التجريبي يقرر أن هذه المراحل مداخلية ، يصعب التمييز بينها ، حتى اننا - آخر الأمر - لا نستطيع التقسيم الا الى مرحلتين كبيرتين : الاستعداد والتحضير من جانب ، والتنفيذ من جانب آخر (٧٣٣) . ويظل هناك قدر لا يستهان به من التداخل بين هاتين المرحلتين ، وكثيرا ما يدخل المبدع فى مرحلة التنفيذ ، طائا أنه ينفذ خطته التى استعد لها ، فاذا بتحولات جوهرية تخرج به عن الخطه ، أو اذا به يكشف أن ما ظنه تنفيذا وخلاصا من عبء الضغط النفسى للابداع ، هو فى حقيقته - طور من التحضير لتنفيذ آخر قد لا يصل اليه ، ويشعر فيه الا بعد سنوات . ومن الجدير بالذكر أن هذا التقسيم لا يعدو أن يكون أحكاما بعدية ، نكونها بعد أن نكون تصورا للعمل الابداعى نفسى فيه بعض العناصر الغائبة عن النص الى مستوى التحضير ، ونؤكد فيه بعض العناصر الحاضرة فى النص ، مع أن الغائب قد يكون أشد حضورا من الحاضر المائل .

أما عن الفهم الظاهراتى فانه يميز بين مرحلتين : الأولى مرحلة ادراك المبدع لشيء ، والثانية إبرازه هذا المدرك لأعين أخرى غير عينه ،

(٧٣٢) د . حنورة : الأسس النفسية للابداع الفنى فى المسرحية - مصدر سابق - .

ص ٣٧ .

(٧٣٣) نفسه - ص ٣٣٦ .

وذلك في الأثر الفني . والمبدع في الحالة الأولى مشاهد ، وفي الثانية معبر . ويبدل المبدع جهدا كبيرا في فعل الإدراك ، لأن « طبيعته الانسانية » تجعله يمر على الشيء مرورا سريعا ، فلا يرى منه الا فائدته ، أما جهد المبدع فيحرره من « طبيعة الانسان » الى « طبيعة الفنان » التي تجعله يتمهل عند الشيء المفرد في ذاته ولذاته ، فجهده بهذا مقاومة للطبيعة لا انسياق معها . والمبدع لا يتميز من الانسان العادي برهافة طبيعية في الحواس ، وقوة طبيعية في القابليات (الملكات) ، لكنه يتميز بتعلمه بقيمة لا يتعلق بها سائر الناس في حياتهم العادية ، وهي معرفة الشيء في ذاته ولذاته ، وبالتالي في فرديته لا فيما يشبه فيه غيره (٧٣٤) . ومن الجلي أن هذا الفهم مناقض لما يطرحه ابن طباطبا في قيامه على جدل المبدع والشيء ، وفي تصور الابداع تحولا قيما معرفيا للموعى لا عملا لقابلية طبيعية كما في الفهم القديم .

ولقد وضع الشيخ أمين الخولي خلاصة مهمة للمفهم الحديث لمسألة المراحل فقسمها الى ثلاث :

١ - الأولى مرحلة الخلق ، أو الابداع أو الجمع ، وهي ظفر المبدع بأفكار واحساسات وأخيلة وجملة من الآراء والمعاني ، أوجدها ، أو جمعها من اقوال الناس . وهي تقوم على أشياء منها : الارادة ، والملاحظة ، والقراءة ، والتأمل ، والاخلاص . . (٧٣٥) .

٢ - النابعة مرحلة الترتيب ، أو التنظيم ، أو التنسيق للمعاني التي أوجدها . وتقوم على الاختيار ، والنظام ، والوضع ، وما الى ذلك . . (٧٣٦) .

٣ - الثالثة مرحلة الاخراج والتعبير وفيها تكتمل الصياغة . وتقوم على الفصاحة أو الابانة ، والصور البيانية ، وصنوف الأساليب . . (٧٣٧) .

ويرى الشيخ أمين الخولي أن هذه المراحل تنطبق على المروى صاحب الحوليات من المحككين ، والعجل المتسرع الذي يقول بالبديهة ، ويعول على الطبع (٧٣٨) . وينبى على أنها ليست مراحل زمانية لكل منها وقت ،

(٧٣٤) د . سامى الدروبي : علم النفس والأدب - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٨١ م -

ص ١٨ .

(٧٣٥) أمين الخولي : فن القول - دار الفكر العربي - ١٩٤٧ م - ص ٥٣ ، ٥٥ .

(٧٣٦) نفسه - ص ٥٣ ، ٦١ .

(٧٣٧) نفسه ص ٥٣ ، ٦١ .

(٧٣٨) نفسه - ص ٥٤ .

ولكنها أقسام جوهرية لجهد المصنف ، أو ألوان من نشاطه ، وهذا أساس القول باطباقها على المتأني والعجل (٧٣٩) .

ومن الملحوظ أن الشيخ الخولي يعمل من خلال التقسيم التجريبي الرابع السابق إلا أنه يدمج مرحلتى الاستعداد ، والاشراق معا ، فكما أن كلمة الابداع توحى بفكرة الاشراف فإنه ينبى الى أن مرحلة الابداع والأعمال المعينة عليه ، ليست الا ضربا من الاعداد الفنى ، قد تشغل السنين الطوال ، والأعوام الممتدة (٧٤٠) . وهو ينتهى كما انتهى التجريبيون الى أن هذه المراحل متداخلة ، ويحددها - فى خطوة الى الأمام - بأنها أقسام من الجهد الابداعى (الموحد على مستوى النجاور فى فعل الابداع ، لا التبادل الزمنى - كما نضيف اليه) . ومع أننا ندرس الأساليب على أساس أن لكل مبدع أسلوبه ، فانا لا نقول حتى الآن ان لكل فعل ابداعى أسلوبه فى تنسيق مراحل الفعل ، وان هذا التنسيق لا يخلو أحيانا من ابداع . وسوف نظل فى دور بلا نهاية ما لم نخرج من فكرة المراحل الى المحددات الاجتماعية لفعل الابداع ، وانباتق الفعل ، أو انبجاسه كالينبوع من صخرها الصلب ، فى اطار التشكيل الحمالى لعلاقة الانسان بالعالم .

ولا شك أن فكرة المراحل الأربع لها رنين فى « عيار الشعر » لكن الباحثين عالجوها من خلال نص واحد - غير كامل (*) - من العيار . فاذا حاولنا الموازنة بين المراحل الأربع وكتاب العيار - مع وضع هذا النص الأساسى الذى نحلله الآن فى مقدمة الاهتمام - فسوف نجد مشابهاة ومفارقات هامة تثبت الأساس التجريبي لمنهج العلوى .

(٧٣٩) نفسه - ص ٦٠ .

(٧٤٠) المصدر السابق والصفحة .

(*) عقب ابن طباطبا على وصفه لمراحل بناء القصيدة بذكر أمور مثل ضوابط لعملية النصف بحث مراعاتها ، وهى : -

١ - عدم الخلط بين مستويات الخطاب : « اذا أسس شعره على أن يأتى فيه بالكلام البدوى الفصح لم يخلط به الحضرى المولد » وهذا مبدأ اجتماعى ببنى .
٢ - مراعاة مراتب القول والوصف فى فن بعد فن ، مع تعمد الصدق ، والوفى بن تشبيهاته وحكاياته .

٣ - مراعاة المخاطب (طبقيا) فلا يخلط الملوك بالعامية ، أو يرفع العامة لهم : « ويعتد لكل معنى ما يليق به ولكل طبقة ما يشاكلها حتى تكون الاستفادة من عقله فى وضع الكلام مواضع أكثر من الاستفادة من قوله فى تحسين نسجه ، وابداع نظمه » .
أى أنه يفضل احترام الطبقة الاجتماعية على التجويد الشعرى .

٤ - مراعاة حسن التخلص (انظر ص ٨ - ٩ من العيار) .
ولأسف فإن اجتزاء النص من سياقه أهدر كثيرا من فكرة التثقيف عند ابن طباطبا .

ان حديث ابن طباطبا عما أسماه « أدوات الشاعر » ينطوي على ادراك لفكرة الاستعداد Preparation . وكذلك اهتمامه « بعلم الشعر » . لكن ابن طباطبا لا يتحدث عن الاستعداد بوصفه استعدادا لنص كما يستعد الصانع لمشروع يحتاج الى ألوان محددة من المعرفة خاصة به . يتحدث ابن طباطبا عن الاستعداد بوصفه ارهاقا للملكة يجعله قادرا على انتاج نص أفضل . فالمعرفة عنده عامة شاملة ، وهذا مطلوب ، لكنها في بعض الأحيان يجب أن تكون خاصة موجهة لخدمة بنية رمزية محددة تتخلق وتعمل في وعي الشاعر الجمالي .

أما عن الاختمار والاسراق فادراك أبي الحسن لهما عامض غير واضح ، واذا خالفنا الباحثين في تمييزهم بين مرحلتين : الفكرة واختيار الأسلوب في نص العلوي ، واذا ذهبنا الى أن حرف العطف « الواو » في قوله « وأعد » ، لا يعنى التمييز بين مرحلتين ، بل يعنى مطلق الجمع بين جانبي مرحلة واحدة ، هما جانب المعنى ، وجانب اللفظ ، فاننا نستطيع أن نرى في هذه المرحلة مرورا على فكرتي : الاختمار والاسراق ، لا يكاد يفصح عنهما .

أما عن مرحلة التنفيذ فلقد لمسها في موضعين : حين قال : « فاذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبتته » وحين ختم بما أسماه الباحثون - محقين بلاشك - التثقيف ، وهو تأمل النص ، واستقصاء انتقاده ، ورم ضعفه .

وخارج حدود هذا النص نجد ابن طباطبا قد لمس في حديثه عن السرقات (٧٤١) ما سماه الخولى : جمع الأفكار من أقوال الناس . ولقد لمس فكرة الارادة بافتتاحه نصه بالفعل : أراد . ولمس فكرة القراءة بما سبق عن أدوات الشاعر . ولمس فكرة النظام بحديثه عن النظم . ولمس فكرة الأساليب البيانية بحديثه عن صنوف التشبيه مثلا (٧٤٢) ، وابن طباطبا بهذا قريب من الفهم التجريبي وان كان هناك بعض المفارقات ، لكنها مفهومة لرجوعها الى تطور المناهج العلمية ، والعناية المعاصرة بدقة المصطلح .

واذا كانت دراسته فكرة مراحل الابداع من كتاب العيار ككل أفضل من دراستها في نص واحد ، واذا كان من الواضح أن فهم أبي الحسن لها لم يكن فهما مكتملا ، فان النص الذى بين أيدينا مازال ينطوي على فائدة مهمة يعوقنا عنها فكرة المراحل . تلك الفائدة تتمثل في تمييز ابن طباطبا

(٧٤١) عيار الشعر - ص ص ١٢ - ١٥ .

(٧٤٢) عيار الشعر : ص ص ٢٥ - ٥٠ ، ١٤٧ - ١٥١ .

بين نوعين من الأبيات : أبيات نشاكل المعنى المرام ، وأبيات تمثل نظاما وسلكا جامعا لها . وفى هذا التمييز نظرة بلاغية تقوم على رؤية النص ، لا مرآة تعكس سمات الطبع المبدع قوة وضعفا ، تدفقا وعبثا ، سهولة وعسرا ، بل مجموعة من الحبات الجميلة أنتجها الطبع والفكرة ، وعلى النص أن يجمعها معا ، ويربط بينها ، ويحسن الانتقال من جوهره الى أخرى . هذا الفهم للنص من خلال رمز العقد هو المقلوب العكسى لتصور الابداع نشاطا للطبع لبس قائما على تطريز الأجزاء ، أو الوشى المنمنم ، أو تنسيق الزهور ، أو ترتيب النقوش والأصباغ ، أو - لنقل بايجاز - سلك الحبات فى عقد .

ولا شك أن النص ينطوى على تمييز بين اللفظ والمعنى ، وأن هذا التمييز انعكاس للنظرة للأشياء والوجود كله . لا بوصفه روحا وجسدا ، أو معنى ومبنى ، وانفصالا ما بين الجانبين فى المفهوم الدينى والعقدى (٧٤٣) ، ولكنه انعكاس لنظرة للوجود تقوم على التمييز بين الطبع المبدع ، ونتاج ابداعه ، قياسا على الصانع الذى يظل متميزا من مادة صناعته ومنتجه ، وهى نظرة تؤسس علاقات ايجابية بين الذات والطبيعة ، لا تفتتح فيها حدود الذات ، ولا تختلط معالمها ، مع بقاء علاقاتها بالطبيعة حية ، ومع الاشارة الواضحة - ذات البعد الاجتماعى والسياسى - الى أن اللفظ والمعنى ، فى عالم من الصراع الجدلى المذهبى ، غير متطابقين ، وأن السطابق بينهما هدف منشود . وهذه هى شهادة النقد المنهجى القديم على علاقة الانسان بالعالم ، وهذه هى محاولته لرأب الصدع .

(ب) نخلص مما سبق الى أن مفهوم الابداع قد لعب دورا كبيرا فى مشروع ابن طباطبا النقدى ، والى أن طبيعة هذا المفهوم كانت تجريبية ، ترى فيه نشاطا للطبع فى انتاج وحدات جمالية متجاورة يتألف منها النص . وكانت أدوات عملية الابداع معرفية محكمة بما أسماه « كمال العقل » ، وهو ملكة مهيمنة على الفعل الابداعى . أما عن آلية هذا الابداع فكانت حركة من الطبع الى الفكرة الى النظم : تشر ارادة الابداع الطبع فبدفع بالفكرة الى عالم النظم بألفاظه ، وأوزانه ، وقوافيه ، وأصباغه . وحليه .

وعلىنا الآن أن نشرح بنية المشروع النقدى لابن طباطبا العلوى ، ونبين دور مفهوم الابداع الفنى فى تشكيلها .

(٧٤٣) هذا رأى د. محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الادبى والبلاغة - مصدر سابق - ص ١٨٦ .

لا يوجد عند ابن طباطبا فكرة خصبة واحدة تسيطر عليه ، بل هو يناقش قصايا مختلفة فيصدر فيها مجموعة من الأفكار المتناسبة بين بعضها وبعض ، نكامل فيما بينها ، وتتعاوب وحداتها تعاقب أحجار البناء وأجزائه . فابن طباطبا يعمل على المستوى الأسمى لبناء النظرية أكثر من عمله على المستوى الرأسي .

والنأمل في « عيار الشعر » يستطيع أن يميز فيه بين قسمين : أولهما بمرلة المقدمة النظرية المؤسسية على ملاحظاته التجريبية ، وخبراته الخاصة في إبداع الشعر وعنده (٧٤٤) ، وثانيهما بمنزلة المتن ، أو التطبيق للنظرية (٧٤٥) ، وهو قسم اجرائي يعتمد على الاختيار من الشعر العربي ندليلا على أفكار نقدية محددة فيما يشبه الاسمعراء الناقص . ولعل هذا القسم حقيقته ما أسار إليه من أن عيار الشعر يشتمل على اختيارات سدت عن كتابه « تهذيب الطبع » فاما استنفادها رأى اضافتها الى العيار سمة لما بدأه في التهذيب .

أما عن القسم الأول الذي يقوم مقام المقدمة النظرية فقد عالج فيه نوعين من المشكلات : أولهما - وقد استوفينا عرضه فيما قبل - المشكلات التي لها صلة قريبة واضحة بمفهوم الإبداع الفني ، وتنمحل في تعريف الشعر ، وذكر أدوات الشاعر ، وآلة الإبداع عند بناء قصيدة . وثاني النوعين المشكلات التي سار بعد انجاح النص ، والتي تتعلق بمشكلة القيمة .

وإذا حللنا القسم الذي نرى فيه معالجة للقيمة لأمكننا التمييز بين نوعين من السمة : القيمة النقدية ، والقيمة المعرفية . أما القيمة النقدية فالمراد بها قيمة النص في ميزان النقد على مدرج الجودة - الرداءة . يقرر ابن طباطبا أن الأشعار برغم تساويها في جنس الشعر ، وتشابهاها في جملة أهورها ، فإنها تتفاوت نفصلا ، وتتفاضل في الحسن باختلاف اختبارات الناس وأهوائهم وعلى أساس من اقرار هذا التفاضل يميز بين الأشعار المحكمة ، الأنيقة انظرا ، الحكيمه معنى ، عجيبة التألف والأشعار المبهمة المزخرفة التي لا تصمد لنقد الألفاظ والمعاني (٧٤٦) . وأغلب الظن أنه يقصد هنا الاحتذاء بابن قتيبة في تقسيم الأشعار تبعاً لأحوال ألفاظها ومعانيها في الجودة والرداءة . ولكنه لم يحكم الاحتذاء هنا ، وسوف نلحظه في موضع آخر .

(٧٤٤) عيار الشعر من أوله حتى ص ٢٥ .

(٧٤٥) العيار من ص ٢٥ الى آخره .

(٧٤٦) العيار ص ١٠ ، ١١ .

أما عن القيمة المصرفية فالمراد بها ما يمكن أن يشتمل عليه الشعر من معارف عن العالم وخبرات الانسان فيه . تنجلي هذه القيمة فيما يقرره من « . . أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها ، وأدركه عيانها ، ومرت به تجاربها . . » (٧٤٧) . فالشعر ، اذا ، ديوان ، أو سجل لمعارف ، وعيان ، وتجارب العرب . وكأننى به يترجم ما يراد من القول : ان الشعر ديوان العرب ، ترجمة صحيحة ترى فى الشعر قيمة معرفية دائمة . ويركز ابن طباطبا على علامتين شعريتين نتحقق بهما هذه الدلالة المعرفية . الأولى هى التشبيه ، ففيه مشاهدات العيان ، وملحوظات عن العلاقات بين الأشياء تمانىلا وتخالفا ، كما رأى العرب ذلك (٧٤٨) . والعلامة الثانية هى ما تضمنه الشعر من أخلاق نكسفت عما يمكن أن نسميه البناء الأخلاقى للنسوخة العربية . يميز ابن طباطبا بين القيم التى تتعلق بالخلق كالجمال والبسطة ، والقيم التى تتعلق بالخلق : ايجابا كالسخاء ، والشجاعة ، والعلم ، وما يتفرع عنها ايجابا من قرى الأضياف ، وقمع الأعداء ، وكظم الغبظ ، وسلبا كالبخل ، والجبن ، والطش وما الى ذلك . وبشرى الى أن هناك علاقات بين القيم يتغير معها ما يمكن أن نسميه « قيمة القيمة » حسنا أو شناعة . فلتلك الخصال ، أو القيم ، حالات تتفاضل فيما بينها فى الحسن والشناعة ، فالجود فى حال العسر أحسن منه فى حال العدة . وفي حالة الصحة أحسن منه فى السكر ، والمخل من الضنى أسنم منه من المضطر العاحز (٧٤٩) .

وعلى أساس من مشكلة القيمة يضع ابن طباطبا ما يسميه « عيار الشعر » ، وهو الاعتماد على « الفهم الثاقب » ، أو « الفهم الناقد » الذى يميز فى الشعر بين الجمال والقبح . وعلى أساس من كلمة « الفهم » ، ومن ظهور فكرة التمييز بين الأضداد التى رأيناها - من قبل - من خصال « كمال العقل » نفهم أن « عيار الشعر » هو « العقل » . والعلة فى هذا التمييز الذى يحققه « الفهم الثاقب » أو « العقل الكامل » هو الحواس الخمس فى البدن : العين ، الأنف ، الفم ، الأذن ، اليد (٧٥٠) . ذلك أن الكلام اذا كان « منظوما » أو « معتدلا » ، خاليا من « الاضطراب » ،

(٧٤٧) العيار - ص ١٥ .

(٧٤٨) انظر ص ١٦ من العيار حيث تفصيل الفكرة .

(٧٤٩) انظر ص ١٧ - ١٩ من العيار حيث تفصيل الفكرة .

(٧٥٠) لم يخرج ابن طباطبا من هنا الى دراسة عمل الحواس ونالها وتراسلها فى الشعر ، أو الى التمييز بين اللوحات البصرية والروائح ، والطعوم ، والأصوات ، واللامس فى التعبير الشعرى . ولم بحث عن أسئلة من قبيل : كيف يتكون الشعور بالرائحة فى الشعر ؟

فإن الحواس نرباح : « وعلة كل حسن مقبول الاعتدال ، كما أن علة كل فيبيج منفى الاضطراب . والنفس سكن الى كل ما وافق هواها وتقلق مما يخالفه . » (٧٥١) . فمواقع الشعر من الفهم كمواقع الطعوم . والأراييح والنقوش ، والايقاع ، والملامس ، والتشبيه هنا يوحى بسموع بالتمايز بين عمل الحواس ، وهو ما سوف يظهر في العلة الثانية من علل الفهم السابق . لكن هذا الجانب الحسى يظل جانبا متميزا من فعالية النص يكمن فيما يسمى « رد فعل حسى » (٧٥٢) . ومن السهل أن نرد هذا الجانب الى المبادئ التجريبية التى ترى فى الابداع نشاطا حسيا ، وإن كان هذا النشاط هنا خاضعا لعمل العقل وكماله .

أما العلة الأخرى لقبول الفهم للشعر فهى « موافقته للحال التى يعد معناه لها . » (٧٥٣) . والمراد بالمعنى عنده : المدح ، والهجاء والمراثى ، والاعتذار ، والتحريض ، والغزل والنسيب ، وما الى ذلك من أغراض الشعر . « فاذا وافقت هذه المعانى هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها ، ولا سيما اذا أيدت بما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعانى المحتاجة فيها ، والتصريح بما كان يكتنم منها ، والاعتراف بالحق فى جميعها » (٧٥٤) . فالفهم يوازن بين المعنى والحال ، يوازن بين معنى المدح مثلا ووجود حال المفاخرة ، وبين معنى الهجاء ووجود حال النبأرى ، وبين معنى الرثاء ووجود حال الجزع على المصائب ، والتوافق بين المعنى (الغرض) ، والحال علامة الحسن ، والقبلة تزداد بازدياد الصدق (النوافق) بين ذات النفس من الحال ، والمعانى الفرعية عن المعنى العام (الغرض) التى يصرح بها وتنسب الى النفس .

القيمة بهذا معلقة على جانبين : أحدهما حسى ، والآخر معنوى (موافقة الشعر للمعنى والحال) ، أو أحدهما تشبیهى ، والآخر (أخلاقى) ، أو أحدهما ديباجة وتأليف ، والآخر معنى وغرض . من هنا يقول ابن طباطبا : « والشعر هو ما ان عرى من معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة ، وما خالف هذا فلبس بشعر » (٧٥٥) . فكيان النص ، ومناط القيمة ، فى جانبى : المعنى والديباجة .

وتتصل مشكلة القيمة بمفهوم الابداع اتصالا منطقيا ، فالهدف تنمية الابداع ، والوسيلة هى المعاشة لنصوص من الشعر الجميل ،

(٧٥١) العيار : ص ٢١ .

(٧٥٢) د . محمود الربيعى : نصوص من النقد العربى القديم . ص ٣١ .

(٧٥٣) العيار : ص ٢٣ .

(٧٥٤) نفسه : ص ٢٤ .

(٧٥٥) نفسه والصفحة .

ومشكلة القيمة أساس في تحديد النصوص المخارة ، وتنمية الإبداع كذلك بفتضى بسمية الملكة المبدع فى ادراك القيمة ، وفى التمييز بين الجميل والقبيح . ولأن الاتصال اتصال منطقي فإن مشكلة القيمة يظل لها خصوصيتها واستقلالها عن مشاكل ابداع الشعر السابعة عليها ، ومشاكل الاختيار الشعرى اللاحقة بها . وهذا الاستقلال مظهر لعاقب الفضايها ، وتجاوزها أفقيا .

ههنا تكتمل لابن طباطبا المقدمة ، ويبدأ المنن . تكتمل النظرية ، ويبدأ التطبيق اجرائيا ونجريبيا .

هنا يبدأ القسم الخاص بالاختيار . ويجب أن نفهم منهجه فى الاختيار ، فهو لا يتبع أسلوب أبى تمام فى الحماسة ، أو أسلوب الفرسي فى جمهرة أشعار العرب ، فلا يصنف اختياراته طبقا للمعاني والأغراض كما فى الحماسة ، أو فى « من غاب عنه المطرب » للشعالبي النيسابوري . أو فى « ديوان المعاني » لأبى هلال العسكري ، ولا يحرص على انفعاله التاريخية كالقرشي ، لكنه يخلص من مقدمته النظرية الى فضايها ، لا يحددها تحديدا دقيقا ، ويؤسس عليها اختياراته . فيؤسس الاختيار على صورته لمشكلة القيمة . يبدأ بالحديث عن التشبيه ، وهو فرع الفية المعرفة للشعر العربي ، فيمثل لنشبهات جمعت بين مفردات البنية العربية فى ألوانها، وصورها ، وحركاتها ، وهبائها ، وما الى ذلك (٧٥٦) . ثم ينتقل الى الحديث عن القيم الخلقية وبخلطها بالمعتقد الأسطوري كما يظهر فى شعرهم ، كأنه يرى أن المعتقد يحول الى قيمة (٧٥٧) . وهو فى هذا الجزء صالغ للمحاولات المعاصرة فى وضع تفسير للشعر العربي على أساس من دراسة المعتقد الأسطوري عند العرب . وما أن يفرغ من الاختيار على القيمة المعرفية حتى يبدأ فى الاختيار على القيمة النقدية ، فيبدأ بالاختيار على السراقات ، وهو عنده حسن تناول الشعراء للمعاني المسبوق اليها (٧٥٨) ، وهو فرع لفئة النقدية ، لأنه فرق بين نوعين من الشعر أحدهما محكم لفظا ومعنى والآخر مموه مزخرف لا يصمد للنقد . والنسب القائم على احسان تناول معنى قديم من النوع الثانى اذا نقد ظهر قديم معناه ولم يعد له فضل الا فى الزخرفة والتمويه بما فبهما من ندوة . ثم ينتقل للاختبار على الأبيات حسنة الألفاظ واهية المعاني ، والأبيات حسنة المعاني واهية الألفاظ ، والأبيات حسنة الألفاظ

(٧٥٦) العار ص ص ٢٥ - ٥٠ .

(٧٥٧) العار . ص ص ٥٠ - ٦٧ .

(٧٥٨) العار . ص ص ١٢٣ - ١٢٦ .

والمعاني (٧٥٩) • ويظهر هنا أنه ينحرك في إطار تقسيم ابن قتيبة الرباعي للشعر الى ما حسن لفظه دون معناه ، وما حسن معناه دون لفظه ، وما حسن لفظه ومعناه ، وما ساء لفظه ومعناه (٧٦٠) • ولقد لمس الدكتور شوقي ضيف هذا الأثر لابن قتيبة على ابن طباطبا ، وذهب الى أن الكتاب كله يكاد يكون نفسيرا لفكرة ابن قتيبة (٧٦٠م) ، مما يؤكد قوة هذا الأثر • ويختار ابن طباطبا بعد هذا على أمور كسيرة كالتشبيهات البعيدة ، وزيادة السريجة على العقل ، والمصدر عن النايه ، ومسكره الالفاظ في القوافي ، وحسن القوافي ، والخلص ، وما يجب على الشاعر تجنبه وما يجب اتيانه • ولا تعدو هذه الموضوعات أن تكون تنمة للموضوعات السابقة ، مع انسافه يذكر بأن هدف الاختيار كان خدمة الابداع ، كما يظهر في السببية على أن المريدية (مائة المبدع) قد تزيد على العدل (العدل في التعبير) فتتخطى شروطه ، وكما يظهر في فكرة حسن الاختصاص من معنى الى معنى اذ تذكر بفكرة النظم الجامع بين المعاني •

وبهذا فان كتاب « عيار الشعر » قضايا متجاوزة ، منعاقبة ، متكامل أفقيا ، وتعتمد على خطاب توجيهي ، تقوم بنيته على تصور لمشكلة القيمة ، يؤسس عليه الجانب الاجرائي المتمثل في علم الشعر أو الاختيار ، ويهدف الى تنمية الماكه المبدعة وتوجيهها • فالابداع ، والقيمة ، وتنمية القدرات • هي القضايا الكبرى في عيار الشعر •

(ح) قد يبدو الخطاب النقدي عند ابن طباطبا خطابا علميا حاليا من الانحياز لأي شكل من أشكال الكتابة ، خاليا من أي ميل مذهبي • هذا غير صحيح • وليس صحيحا كذلك أنه كان ينحاز الى شكل من الشكلين اللذين ظهر التفاضل بينهما في كتابه • أما الشكل الأول فيسمى بالتقديم ، وأما الشكل الآخر فهو الحديث • لم يحز أبو الحسن الى أي من الشكلين ، مع ادراكه الواضح لطبيعة كل منهما • وذهب الى التمييز في كل شكل منهما بين جوده ورديته ، ودعا الى حفظ ، ونأمل كل منهما دون تفضيل لأحدهما على الآخر ، فقال : « فهذه الأنسعار وما ساءكلها من أشعار القدماء والمحدثين ، أصحاح البدائع والمعاني اللطيفة ، تجب روايتها والتكرار لحفظها » (٧٦١) • ومضى ابن طباطبا بوضع اختياراته على القضايا التي يريد أن يقررها في عقول المبدعين ، متخذة هذه الاختيارات من أشعار القدماء والمحدثين جميعا • ونظرا لأنه كان لا يستقصي جميع

(٧٥٩) العيار : ص ص ١٣٦ - ١٤٧ •

(٧٦٠) ابن قتيبة الشعر والشعر - ص ص ٦٤ - ٦٩ •

(٧٦٠م) د. شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ - ص ١٢٤ •

(٧٦١) العيار - ص ١١٠ •

الأشعار التي تصلح سواها فضاياه فانه كان يجتري ببعض الشعر .
ويسمى هذا الاجزاء « الاسنشهد بالجزء على الكل » (٧٦٢) . فيما
يشير الى الاستقراء الناقص . والدارس لشواهد يجد أن القدماء يمتلون
القدر الأعظم من هذه الشواهد المختارة المجنزة من التراث الشعري الذي
كان بين يديه . وكان الأعشى أكثر شاعر اسنشهد به ، فأورد عنه في
سبعة عشر موضعا . يليه امرؤ القيس في خمسة عشر موضعا ، ثم
النابغة الذبياني في عشرة مواضع ، ثم الشماخ بن ضرار في ثمانية
مواضع ، ثم الفرزدق في سبعة ، ثم حميد بن ثور وذو الرمة في ستة
مواضع لكل منهما . ومن الجلي أن المحفوظ الجاهلي أقرب اليه من الأموي
ومن المحدث ، وأنه يعجب من الأموي بما كان فريبا من شعر البدو ، فيه
صلابة الجاهلية . لكن هذا الاحصاء لا يقطع بانحياز الكلي لاقديم ، وان
دل على أنه يجد فيه شعرا جيدا كثيرا .

وها هو يورد قصيدته لأحمد بن أبي طاهر بن طيفور ، وهو كاتب
عباسي مشهور ، ثم يقول : « فهذا من الشعر الصفو الذي لا كدر فيه .
وأكثر من يستحسن الشعر على حسب شهرة الشعاعر وتقدم زمانه ،
والا فهذا الشعر أولى بالاستحسان والاستجادة من كل شعر تقدم » (٧٦٣) .
وفي هذا التعليق ما ينبت أنه لا يعول في اختياره ، أو في استحسناته ،
على شهرة الشعاعر ، أو على أن الساعر من القدماء ، ولكن على عبار الجودة
كما نرفه . بهذا يظهر أنه لم يسحر الى أي من الفريقين مع أنه عرف طبيعة
الشعر عند كل منهما ، فأوضح أن القدماء « كانوا يؤسسون أشعارهم
في المعاني التي ركبوها على القصيد المصديق فيها » ، لهذا كانوا « يحابون
بما يبابون ، أو سابون بما يحابون » أما المحدثون فهم « انما يبابون على
ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم ، وبديع ما يقربونه من
معانيهم ، وبلغ ما ينظمونه من ألفاظهم ، ومضحك ما يوردونه من
نواديرهم ، وأنيى ما يستجونه من وشى قولهم دون حقائق ما يشتمل
عابه من المدح والهجاء وسائر الذنون التي يصرفون القول فيها » (٧٦٤) .
وهناك فاروق بينهما لكنه ليس الفارق بين المجيد دوما ، والمسيء دوما .
واذا كان المحدث مطالب بالاعتداء بالقديم والنظر في أشعار القدماء فانا
ذلك لأنهم سبقوا الى المعاني ، والمحدث مطالب بأن يبدع في معانيه ، وأن
يحسن تناول المعاني المسبوق اليها فيكون له فضل عليها ، وليس الاقتداء

• (٧٦٢) نفسه - ص ١٣٦

• (٧٦٣) العار ص ١٢٣

• (٧٦٤) نفسه ص ١٣

مطلقا « فليس يفدى بالمسيء ، وإنما الافتداء بالمحسن » (٧٦٥) . فالفيصل
 - اذا - هو الاجادة لا النعم في الزمان ، ولكل سقطاته وحسناته .
 الطابع المذهبي للخطاب النقدي عند ابن طباطبا لا يظهر ، اذا ، في
 موقفه من قضية القدماء والمحدثين ، فلقد التزم بالموقف العلمي الذي
 لا يتورط في صراع المذاهب مكنفيا بشرح طبيعة المذهبين ، راجعا بالمشكلة
 الى جذورها في الوظيفة الجمالية للنص الادبي ومدى نجاحه فيها . لكننا
 نستطيع أن نكشف عن الطابع المذهبي في خطابه اذا حللناه باحتين عن
 الميل الجمالي الاعلى لديه . نجد ذلك في هذا النص :

« وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما
 يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ، فان
 قدم بيت على بيت دخله التخلل كما يدخل الرسائل
 والخطب اذا نقص تأليفها . فان الشعر اذا أسس
 تاسيس فصول الرسائل القائمة بانفسها، وكلمات
 الحكمة المستقلة بذاتها ، والأشكال السائرة
 الموسومة باختصارها ، لم يحسن نظمه بل يجب
 أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه
 أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ
 ودقة معان وصواب تأليف . ويكون خروج الشاعر
 من كل معنى يضيفه الى غيره من المعاني خروجا
 لطيفا ، على ما شرطناه في أول الكتاب ، حتى
 تخرج القصيدة كأنها مفرغة افراغا ، كالاشعار
 التي استشهدنا بها في الجودة والحسن واستواء
 النظم ، لا تناقض في معانيها ، ولا وهى في
 مبانيها ، ولا تكلف في نسجها ، تقتضى كل كلمة
 ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا
 اليها » (٧٦٦) .

ويرى الباحثون في هذا النص أن ابن طباطبا قد أدرك فكرة الوحدة
 العضوية ، أو أن ما يريده شبيه بما نعينه الآن بوحدة القصيدة أو الوحدة
 العضوية للقصيدة (٧٦٧) . التشابه قائم ، لكن أبا الحسن لم يناد

(٧٦٥) نفس ص ١٤ .

(٧٦٦) العيار - ص ٢١٣ .

(٧٦٧) انظر د . شوقي . البلاغة تطور وتاريخ - ص ١٢٧ . وانظر د . محمد عبد المنعم

خفاجي : عيار الشعر لابن طباطبا - مقال بمجلة الشعر - القاهرة - ع ١٢ - ١٩٧٨ م -

ص ١٠٥ .

« بوحدة الموضوع » ، وليس في النص إشارة الى « وحدة الجو النفسي » . ولم يدخل أبو الحسن على القصيدة من مدخل علم وظائف الأعضاء كما يفعل فكره الوحدة العضوية . ولم يقل شيئاً عن النمو العضوي للمجربة الفنية في القصيدة . لكنه يطالب بما أطلق عليه الدكتور عبد القادر الفط « مبدأ الاستواء » . وقد صرح بهذا في قوله « كالأشعار التي استشهدنا بها في الجودة والحسن واستواء النظم » . ويظل هناك ظل من الفارق الدلالي بين مبدأ الاستواء عند ابن طباطبا ، ودان المبدأ كما استخرجته الدكتور الفط من الجدل بين أنصار أبي تمام وأنصار البحتري الذي سجاه الآمدي في كتابه « الموازنة » . المراد بالاستواء في هذا المثل التقيض تفاوت الشعر بين الحسن والقبح ، فأبو تمام كان يعلو في بعض الأبيات من القصيدة ، يتخالفها أبيات سافطة مسفة . أما البحتري فكان سعة ونظاً بين العلو والسفول ، لكنه كان مستويًا لا يجمع بين الطرفين المتفاوتين (٧٦٨) . أما استواء النظم في كلام العلوي فله معنى مختلف بعض الشيء اذ يعنى : انتفاء تماقض المعاني ، وضعف المباني ، وتكاف النسج ، مع ترابط الكلمات (التعبيرات) . أما الوحدة العضوية فهي خطوة بعد مبدأ الاستواء ، بطوره ، وتؤسس عليه ، ولا ساقض معه ، ولا تتساوى في نفس الوقت .

ابن طباطبا لا يرى القصيدة أعضاء متوحدة في جسم ، بل يراها من خلال فكرة العقد المنظم . القصيدة أجزاء مطلوب تنظيمها وتنسيقها والربط بينها . وتصبح أفضل كلما يكون الربط قويا مستويا ، كأنها كلمة واحدة ، أو كأنها «مفرعة افراغ» . ويوضح لنا فكرة «الافراغ» الرجوع الى موضع سابق في الكتاب ، حيث يدعو الشاعر الى أن يديم النظر في الأشعار حتى تلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها في قلبه ، ونصير مواد لطبعه ، فتظهر نتائج ذلك في أشعاره « فكانت تلك النتيجة كمنسكة مفرغة من جميع الأصناف التي نخرجها المعادن ، وكما ند اعترف من واد قد مدته سسول جارية من شعاب مخلفة ، وكطيب تركيب عن أخلاط من الطيب كثيرة ، فمستغرب عيابه ، ويغمن منسبطة » . (٧٦٩) فالافراغ جمع لأصناف معادن ، أو لمختلفات سسول ، أو لأنواع طيب . هذا المعنى يفضى بنا الى فكرة العقد المنظم . القصيدة حبات منظمة من الجواهر ، يجب ألا تتناقض حباتها جودة ورداءة ، أو تفاوتاً في الحجم ، أو أن يكون سلكها الناظم ضعيفا ، أو معقدا ، أو لا يساعده على تعليق الحبات (الكلمات - التعبيرات) بعضها ببعض .

(٧٦٨) انظر الفصل الخاص بالاستواء عند د. عبد القادر الفط - مفهوم الشعر عند

العرب - دار المعارف - ١٩٨٢ م - ص ص ٢٠٠ - ٢١١ .

(٧٦٩) المعيار - ص ١٤ .

ولاشك أن عبد الفاهر الجرجاني اعتمادا على تصويره للمنظم قد دعا الى شكل جمالى شبيه بما دعا اليه ابن طباطبا . لكن عبد الفاهر يرى فى هذا النظم دليلا الى نظم مواز للمعاني النفسية ، يؤول الى قصيدة عمالية . أما العلوى فكان يرى أن أمور النفس ، وأمور البيئة تنحول الى مكونات المفصيدة ، نذوب فيها ، ولا يبقى الا صبات منظومة ، علينا أن نتأمل جمالها . القصيدة فى النهاية حقل من الزهور لا مرآة تعكس سمات الطبع المبدع .

واذا راجعنا القضايا التى أسس عليها ابن طباطبا اختياره نجدها تمثل الاطار التحليلي الذى يتأمل من خلاله بلاغيات النص وجمالياته – التشبيهية ، حسن تناول المعانى المطروقة ، الالفاظ ، المعانى ، الحكاية ، الايماء المشكل ، الفافية ، التخلص ، الاغراق ، هانيك هى أبواب البلاغة التى يحلل النص اليها .

وابن طباطبا بهذا يناصر شكلا محددا من أشكال الكتابة ، له صور فى القديم ، وله صور فى الحديث ، ولا ينحاز به الى أى من الجهتين . لكنه يظل منحازا لشكل خاص من الكتابة يحافظ على أسس القديم كله ، ويسمح الباب لاجتهادات الجديد ، لكنه يظل بين قدر محدود من المحافظة ، وقدر آخر من الجديد ، يجعل الامكانات غير المحدودة لسلك الكتابة الشعرية ، وينتهى به الأمر الى الانحياز الكامل لنمط وسط ، ويفاق الباب أمام احتمالات المستقبل التى يستطيع الابداع أن يفجرها . وأن يفتحها ، بلا حدود .

- ٤ -

حازم القرطاجنى

(١) عول حازم القرطاجنى نعويلا كبيرا فى كتابه : « منهاج البلاغ » وسراج الأدباء « على فهم الوظيفة للإبداع الشعرى ، فانتبه عناوين جميع المناهج (الأبواب) التى ينقسم إليها بعبارة « من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها » ، لم يغفل من هذه العبارة منهج واحد • والدلالة الواضحة لها أن جميع مسائل البلاغة • وقضايا الأدب • نسمدها منها من أنها تفضى بالمبدع الى التأثير فى النفوس ايجابيا أو سلبيا • أما الايجاب فيدفع النفس الى طلب الشئ أو حبه ، وأما السلب فيدفعها الى الهرب منه أو كراهيته • وليس هذا الفهم الوظيفى الا مظهرا من مظاهر الفهم التجريبي للإبداع •

وليسب هذه العبارة فى عناوين المناهج العلامة الوحيدة على حضور مفهوم الإبداع الفنى فى جميع أجزاء الكتاب • لكن حازم قد خص الإبداع بمنهجين فى قسمين من كتابه تخصيصا مباشرا • وفى القسم الثانى الخاص بالمعانى جعل المنهج الثانى فيه خاصا بطرف اجتلاب المعانى • وفكره الاجتلاب ذات صلة حميمة بفكرة الإبداع • وفى القسم الثالث الخاص بالنظم جعل المنهج الاول فيه خاصا بالابانة عن قواعد الصناعة النظامية والمآخذ التى هى مداخل البها ، وما تعبر به أحوال الصناعة فى جميع ذلك من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها • واذا لاحظنا أن كلمة النظم دلالتها مستغرقة تماما فى مفهوم الإبداع (٧٧٠) ، فسوف يظهر أن القسم الثالث كله حميم الصلة بفكرة الإبداع مستغرق فيها • ولم يصلنا القسم الأول من لكتاب • والراجح أنه خاص بالألفاظ • وليس مستبعدا أن يكون هذا القسم المفقود مسغولا بالإبداع اللفظى الى حد بعيد • أما القسم الرابع - وهو فى الطرق الشعرية - فانه مرتبط بتصوير حازم لمراحل الإبداع ارتباطا قويا • وبهذا يظهر أن الدور الذى يلعبه

(٧٧٠) يرى د • منصور عبد الرحمن أن النظم عند حازم شامل للصناعة الشعرية كلها • انظر له : مصادر الفكر النقدى والبلاغى عند حازم القرطاجنى - الأنجلو المصرية - ١٩٨٠ م - ص ٨٨ •

مفهوم الابداع الفنى فى بناء مشروع حازم النقدى والبلاغى دور مركزى .
أساسى .

ومع تركيز النظم على المنهج الثانى من القسم الثانى ، والمنهج الاول من القسم الثانى ، فى سياق تحليل بنية الخطاب النقدى عند حازم بوصفه خطابا منهجيا ، يظهر لنا أن حازما كان يعول على الفهم التجريبي للابداع الذى يؤول فيه الى سباط طبعى صناعى ، ويهيب بعلم نفس الملكات لفهم جانبه النفسى ، وبالتصور البيئى الجغرافى القديم لفهم جانبه الاجتماعى .

ولقد لاحظ الدكتور عاطف جودة اتباع حازم للمنهج النفسى القائم على فكرة الملكات . ورأى فيه نظرة جنسطاميه ، ونزعة رابطية آخذة بفكرة التجارب والملاحظات المنفصلة ، المبنية على قانون النداعى وما ينظم من مبادئ الزمان والمكان والعلية ، فى اطار مذاهب المفكرين المسلمين فى العصر الوسيط ، وفى سياق الأخذ بأفكار نفسية وأخرى فلسفية ، تؤول الى مراكز الأعصاب وقوى الملكات ، والاهتمام بتقويم الوقائع الجزئية ، واعتماد الادراك الحسى أصلا لما ينشئ خيال الشاعر من صور وتراكيب ، بحيث يكون الدخيل تبعا للادراك ، فان لم يكن الموضوع المتخيل قد أدرك من قبل ، يخيل بأحواله اللازمة من حيث هى حسية مشهودة (٧٧١) . وفى هذا المام دقيق بالخطوط العامة لمنهج حازم فى فهم الابداع .

وأول علامات عناية حازم بالملكة دعونه الى التعليم ، مستدلا على دعوته بأن العرب المشهورة بجودة الطبساع « لنشئهم على الرياضة واسنجداد المواضع وانتجاع الرياض العواذب » كانت لا تستغنى عن التعليم والرواية والدربة (٧٧٢) . وفى هذه الدعوة احتفال بتنمية الملكة ، وأخذ بالتفسير البيئى الاجتماعى ، والبيئة الصحراوية أنشأت العرب على الرياضة والنقل والحلول بالمواطن الجميلة ، والملكة بهذا تتكون بيئيا ، وتنمو صناعيا بالتعلم .

وحازم مهتم بطرف المعرفة بما توجد المعانى معه حاضرة منظمه فى الذهن ، فيدرس مهيئات وأدوات وبواعث نظم الشعر التى يتم تحصيلها

(٧٧١) د . عاطف جودة : الخيال : مفوماته ووظائفه - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ص ١٨٠ ، ١٨٨ - ١٨٩ . ولقد ذهب الى أن حازم فى نظريته فى الحيسال الفنى ام يسه الى تصور واحد متسق مع نفسه ، لأنه كان شديد التردد بين النظرة الجشططنية والنزعة الرابطية ، والواقع أنه موقفه محسوم بلا تردد ، والأرجح أنه كان كثير التردد « على » سيكولوجية الملكات بما فيها من رابطية وشئ من الجشططنية ، لا التردد « فيها » (٧٧٢) حازم : منهاج اللفاء - تج : الحسب بن خوجة - مصدر سابق - ص ٢٧ .

بيئيا بالنشء في بقعة معتدلة الهواء حسنة الوضع ، طيبة المطاعم ، أنيقة المناظر ، وبالتروع بين الفصحاء • وفكرة الهواء المعتدل ، وفكرة الصحراء ، أيها امتداد في النفسيم الهليومورفي للكون الى عناصر : الماء والهواء ، والاراب ، والنار • ومهيئات الشعر عند حازم النان : الطبع والتعلم • وأدواته تنقسم الى عاوم الألفاظ وعلوم المعاني • وبواعنه تنقسم الى اطراب والى آمال • وبحساج هذا كله الى ثلاث قوى : حافظة ، ومائزة ، وصانعة (٧٧٣) • ويبدو أن بناء كتاب حازم يعتمد أصلا على تصور أدوات الشعر ، وبواعنه ، وقواه • فلعل القسم الأول يغطي عاوم الألفاظ ، أما الثاني ففي المعاني ، وأما الثالث ففي قواه النظامية ، وأما الرابع فمع خضوعه لتصور حازم لمراحل الابداع فهو يغطي تحول بواعث الشعر الى أغراض للقول ، وطرق فيه •

والنظم عند حازم « صناعة آلتها الطبع » ، وكلمة الآلة تكشف الفهم الادوي الوظيفي للطبع • أما الطبع فهو « استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام » ، وفي هذا علامة واضحة على الفهم النفسي للابداع • أما الاستكمال فهو نحصيل علم تنشأ عنه قوة على الصوغ والابداع بحسبه عملا • فمفهوم القوة ، أو الملكة ، يجمع بين العلم والعمل في اهاب واحد • واتساقا مع النعويل على علم نفس الملكات يعلق حازم النفوذ في مقاصد النظم واغراضه « بقوى فكرية واهتداءات خاطرية » هي بالاجمال عشر قوى (٧٧٤) • والقوة الأولى من العشر هي القوة على النسبية فيما لا يجري على السجدة ولا يصدر عن قريحة بما يجري على السجدة ويصدر عن قريحة • ولقد نوه حازم بهذه القوة في موضع آخر ، وأشار الى أن الفوس لا تكاد يميز بين المطبوع من المتطبع ازاءها (٧٧٥) ، وهي اشارة تؤذن بأن المراد بها قدرة المبدع على نلبس حالة ليست له على الحقيقة ، كأن يبدو صاحب النسب كانه فقد محبوبة حقا وان لم يفقد محبوبته ، أو لم تكن له واحدة • أما القوة العاشرة فهي المائزة حسن الكلام من فساد به بالنظر الى نفس الكلام وبالنسبة الى الموضع الموقع فيه الكلام • وهذه هي القوة الوحيدة من العشر التي يورد فيها احدى القوى الثلاث الضرورية للابداع : الحافظة ، والمائزة ، والصانعة • أما القوى السمانى الباقية فتتدرج مع مراحل الابداع من تصور الكليات الى تصور صورة القصيدة ، الى تخيل المعاني ، والى ملاحظة وجوه تناسبها ، الى النهدي الى العبارات الحسنة ، الى وزنها ، الى الالتفات والخروج من حيز الى آخر ، الى تحسين

(٧٧٣) نفسه - ص ٤٠ - ٤٣ •

(٧٧٤) انظر مصيلاها مع تعريف النظم في المهاج ١٩٩ - ٢٠١ •

(٧٧٥) نفسه - ص ٣٤١ •

ووصل الفصول والأبيات . وفي الامكان اظهار دور القوة الصناعية والقوة المائزة في كل مرحلة من هذه المراحل - ان لم نقل قوى وليست مراحل . فكأن هذه القوى النسع - باسماء العاشرة - قوى فرعية عن القوى الثلاث الكبرى ، وان لم يحدد كيف يفترعها عن القوى الكبرى . حتى القوة العاشرة يمكن القول انها قوة فرعية وليسب القوة المائزة الكبيرة . وبغض النظر عن عدم تحديد حازم لمنطقه في التفريع فاننا نفهم أنه يرى فيها قوى فرعية تتعلق بالنظم فحسب ، والنظم مقيد بالألفاظ - كما يرى حازم في موضع آخر (٧٧٦) - بمعنى أنه المستوى من الابداع الذي يحول القوى الى كيانات لفظية . ومن الجدير بالابراز أن القوى التي تقوم على النظم تندرج من الكل الى الأجزاء بما يكشف عن مظهر من الجشطالتيه لا يسكر .

وفي موضع ثالث ورد حازم نمطا مختلفا للقوى ، اذ يفور أن للشاعر المروي أربعة مواطن :

- ١ - قبل الشروع في النظم فالغناء فيه لقوة السحيل .
- ٢ - في حال الشروع فالغناء فيه للقوة الناطمة نهجها اللغة وجودة التصرف .
- ٣ - عند الفراغ والعناء فيه للقوة الملاحظة بهجها حفظ اللغة وجودة التصرف .
- ٤ - بعد الفراغ بتراخ عن زمان القول يستكمل معاني النظم وأغراضه ومفاصده بمعان خارجة عنه والغناء فيه للقوة المستقصية الملائمة ويعينها حفظ المعاني والتواريخ وضروب المعارف (٧٧٧) .

أما عن قوة النظم فهي القوة الأولى من القوى المشر للنظم . أما القوة الناطمة فالعناها القوى الثماني التالية ، ولعل هذه القوى نساري القوة الصناعية من القوى الكبرى ولعناها القوة العاشرة من النظم . أما القوى المستقصية الملائمة فمبدو فرعا من القوة الصناعية بالذكر لأن المروي تذكر له هذه القوة على نحو خاص لشدة اهتمامه باستقصاء القول ، واستيفاء الأقسام ، وحسن الالتفات والخروج من معنى الى آخر .

ومن الممكن أن نخرج من دراسة قوى الابداع عبد حازم بأنه قد تصورهما تصورا غير دقيق أو متعاسك ، وهذا غير صحيح . حازم قد ميز بين القوى الكبرى بما لا يحتاج الى شرح . أما عن تلك يعاها فانها هي

(٧٧٦) نفسه - ٣٦٣ .

(٧٧٧) نفسه - ص ٢١٤ .

ترجع الى مفهوم القوة • انها ملكة تتحصل عن علم ودربة لتصل الى العمل •
 فاذا وجه المروى اهتمامه بمعارف محددة نشأت له قوى مبدعة خاصة •
 فالملكة يامح فيها حازم عن بعد امكانية النشوء والارتقاء والتنوع معا ،
 معلقا هذا كله على العلم والدربة • فحازم لا يريد أن يضع بناء دقبقا للقوى
 حتى لا يفسد جوهر القوة من حيث هي ملكة ناشئة عن تحصيل •

وقد نسرع فنقول ان حازما يأتى خطى ابن سينا فى القول بالملكات •
 الواقع أن هناك اختلافا بين حازم وابن سينا • فحازم لم ينوغل فى تقسيم
 النفس الى نباتية ، وحيوانية ، وانسانية • ولم يرد النباتية الى قواها •
 الغذائية والمنمية ، والمولدة • ولم يرد الحيوانية الى قواها المحركة والمدركة •
 ولا نجد عنده تحليلات للقوى المحركة الى نزوعية شهوانية أو غضبية ، أو الى
 فاعلة تنبعث فى الأعصاب والعضلات • ولم يشغل حازم نفسه بالتمييز
 بين القوة المدركة من خارج وهى الحواس الخمس ، والقوى المدركة من
 باطن وهى الحس المشترك ، والخيال أو المصورة ، والمنخيلة أو المفكرة ،
 والوهمية والحافظة أو الذاكرة (٧٧٨) • ولا يتقصى حازم قوى النفس
 الناطقة التى لناظر قوى النفس الحيوانية ، أو النظرية التى تتدرج فى
 مراتب هرمية للعقل النظرى من العقل الهولانى ، الى العقل بالملكة ، الى
 العقل بالفعل ، الى العقل المسنفاد (٧٧٩) ، حازم لا يستفرقه هذا كله
 قد يسلم به ، لكنه مشغول باضافة يضيفها الى ابن سينا والى أرسطو من
 قبله • فقد أشار الى أن أرسطو يستقى كلامه عن الشعر من شعر اليونان
 المختلف عن شعر العرب اختلافا جوهريا ، والى أن ابن سينا قد حاول
 أن يستنتج قوانين الشعر من شعر العرب ولغتهم ، أما عن حازم فقد ذكر
 « من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار اليه أبو على
 ابن سينا » (٧٨٠) • وفى هذه الجملة اشعار بأنه بضرب الى ابن سينا
 الكبير محاولا أن يلتزم بالاطار الذى وضعه أستاذه •

من الخطأ ، اذا ، أن نلتمس فهم بناء القوى عند حازم برده الى
 ابن سينا • الأصوب أن نلتمسه برده الى تصور حازم للابداع الفنى •
 لقد طرح حازم ثلاث قوى : الحافظة ، والمائرة ، والصانعة ، لأن الابداع

(٧٧٨) انظر د • محمد عاطف العراقى ، دراسات فى مذاهب فلاسفة المشرق - دار
 المعارف - ط ١٩٧٢ م - ص ٦٠ - ١٧٦ - وانظر د • جابر عصفور : الصورة الفنية
 فى التراث النقدى والبلاغى - ص ٢٨ - ٢٣ •
 (٧٧٩) انظر : د • محمد السيد نعيم ود • عوض الله حاد حجازى فى الفلسفة الاسلامية
 وصلاتها بالفلسفة اليونانية - ط ١ - ص ٢٣٦ - ٢٣٨ •
 (٧٨٠) المهاج - ص ٧ - وقد نوه د • منصور عبد الرحمن باضافة حازم الى ابن سينا
 وأرسطو • انظر مصادر التفكير النقدى والبلاغى - ص ٧٣ - ٧٤ •

منده - في المستوى العام الذي يشمل لحظات الانتاج وما قبلها وما بعدها -
يحتاج الى تعلم (حفظ) لا قيمة له الا اذا انتهى الى القدرة على تمييز الشعر
الجميل (قياسا على المحفوظ المختار) من الشعر الرديء ، مما يولد القدرة
على انتاج شعر جميل .

أما عن قوى النظم العشر فهي تابعة لنصوره لمراحل الابداع ، وكلما
تتولد صعوبة تتولد قوة خاصة بحلها . كذلك الأمر مع قوى الروية فهي
قوى خاصة لحل الصعوبات الخاصة بالمروين . فالمعرفة بالقوى تتولد عن
ممارسة المعرفة التجريبية بالشعر وأحواله . وحازم يندرج في المعرفة من
العام الى الخاص . فيبدأ بالقوى الثلاث الكبرى ، وهي قوى شخصية ،
تمثل سمات لطبع ، وهي شبيهة بالجانب النظري من الابداع . أما قوى
النظم فهي قوى عملية تتعلق بلحظات الانتاج . وقوى الروية أسد
خصوصية من قوى النظم لتعلقها بنوع محدد من مشكلات الابداع .

ومن الواضح أن بناء القوى عند حازم متصل بآليات الابداع لديه .
تعتمد هذه الآليات على ركيزة من المحفوظ ، والحركة فيها تنتقل من
الحفظ الى التمييز الى الانتاج . والتحويل على الذاكرة منطلقا للحركة
تحويل ملحوظ . ولقد لاحظ الدكتور جابر عصفور أن ذاكرة الشاعر عند
حازم أسبه بالأدراج التي تترتب فيها الأشياء ونحفظ فحسب (٧٨١) .
وهذا صحيح بالنسبة للحافظة ذاتها . لكن المحفوظ سرعان ما يصبح
مادة لفونى التمييز والصناعة فيفقد سكونه في الأدراج ، ويصير الابداع
كله انناجا لكلام من كلام - أو كما يقول الجماليون المعاصرون : ان الشعر
يصنع من الشعر (٧٨٢) . فالشاعر بفضل قدرته على التشبيه بما لمس
فيه (وهذا مناط وصفه بالكذب) يستحضر أجمل ما قاله الشعراء في
غرضه ، يجده في حافظته تفاريق مبثوثة في أشعارهم ، « فبحضر ما كان
بهذا الوصف في خاطره ، ويسلط الفكر والتصور على استبانة الطرق
التي من أجلها حسن الكلام في منحاه وأسلوبه ومنزعه . فاذا استبان
تلك الطرق ... استظهر بالقوة على التشبيه على انتهاج مثل تلك الطرق
في كلامه ، ونصب ما قام بخاطره من تصورها تمثالا يصوغ كلامه بحسبه
ومنوالا ينسج نظامه عليه » (٧٨٣) . وربما أضاف الشاعر شبيها لم يلقاه
أحد قبله ، تهدي اليه بقدرته الخاصة . ومع هذا يظل الابداع انتاج كلام

(٧٨١) انظر د . جابر عصفور : الصورة الفنية - ص ٩٧ . والنظر عبارته حازم التي
استقى منها د . عصفور هذا الوصف في المنهاج ص ٩٥ .
(٧٨٢) د . مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي - دار الأندلس - ط ٢ - ١٩٨١ م -
ص ٢١٥ .
(٧٨٣) المنهاج . ص ٣٤٢ .

من كلام ايجابا بمحاكاة النماذج الجميلة ، وسلبا بادراك النقص فيها ،
والمساحات التي لم يتحرك فيها خيال الشعراء قبله فيردها . وآلية الابداع
نظا حركه من الحفظ الى الصنعة بوساطة القدرة على التمييز .

ولقد وقف الدكتور منصور عبد الرحمن عند تعليق حازم على وصية
أبي تمام للبحثى وخرج من هذا التعليق بأن الابداع الشعري عند حازم
يسم على مراحل : الأولى : مرحلة النهي ، والنانية : مرحلة الفكر ، والثالثة :
مرحلة التعبير عن الافكار الجزئية ، والرابعة مرحلة توزيع العبارات على
فصول القصيدة ، والخامسة : مرحلة اخراج هذه الافكار والمعاني في
ثوب مناسب من الوزن (٧٨٤) . وقد يكون هذا التفسير صحيحا ، وان
لم يكن شاملا على الأقل للمرحلة التي ذكرها حازم - في موضع آخر -
بعد فراغ الشاعر بنراخ عن زمان القول .

والتأمل الدقيق لتعليق حازم يكشف عن أنه لم يقصد تقسيم مراحل
الابداع ، لكنه خطاب توجيهي للشاعر « اذا قصد الروية » ، فهو
حديث عن الروية فحسب لا عن الابداع بجميع أنماطه . وحازم فيه
مشغول بحركة المبدع من الحفظ الى الصنعة ، وان كانت قوة التمييز
لبسب ذات حضور كاف في هذا الموضع . والشاعر عند حازم « اذا اعتد
ما أمره به أبو تمام من اختبار الوقت المساعد واجسام الخاطر والتعرض
للبواعث على قول الشعر والمبل مع الخاطر كيف مال فحقيق علمه اذا
قصد الروية أن يحضر مقصده في خياله وذهنه والمعاني التي هي عمدة
له بالنسبة الى غرضه ومقصده . » (٧٨٥) فحركة الابداع ، واستعمال
الجدول ، انما يبدآن باستحضار الكامن المحفوظ من المعاني التي هي عمدة
الغرض .

ولا ينكر من يتعرض لتحليل الخطاب النعدي عند حازم أنه يضع
سابقا رميا للابداع ، نلمسه في تقسيمه المتدرج لقوى النظم ولقوى
الروية . وهذا التحليل الرأسي أو الزمني مأموس في قوى الروية على
نحو خاص في عبارات من مثل : « نبل السروع في النظم » ، و « في حال
السرع » ، و « عند الفراغ » ، و « عند الفراغ بنراخ عن زمان
القول » . وأحوال المخباين عند حازم : « ثمانية لكل واحدة من زمان
مزاولة النظم مرتبة لا تتعدها » (٧٨٦) . وبعد أن يوردها يقول : « فعلى

(٧٨٤) د . منصور عبد الرحمن ، المعبر اللدى والبلاغى عند حازم الفرطاجنى -

س ٣٤٥ ، ٣٤٦ .

(٧٨٥) منهاج : ص ٢٠٤ .

(٧٨٦) نفسه - ص ١٠٩ .

هذا الدحو من الانتفال أصل منشأ الشعر « (٧٨٧) • لكن حازما مع هذا التحليل الزمني لم يضح تقسيما نهائيا لمراحل الابداع بسبب شعوره بأن أنماط الابداع تتنوع ، فصناعة « مؤلف الكلام كصناعة الناسج تارة ينسج بردا من يومه وبارة حلة من عامه . ولكل قيمته • وانما يظن أن ليس بين أنماط الكلام هذا التفاوت من جهل لطائف الكلام وخفيت عليه أسرار النظم « (٧٨٨) فهناك نمط يقع في يوم ، وآخر في عام ، وفي الأول لانكاد نستوضح التتابع الزمني ، فبراعة الطبع قد تعفى بسرعه على هذا النمايز دون أن تلغيه •

كذلك فان التداخل بين القوى الثلاث الكبرى : الحافظة ، والمائزة ، والصانعة ، وما بينها من علاقات لا تنفذ ، يجعل تحليل آلية الابداع على المستوى الأفقى الذى تتجاوز فيه هذه القوى لا يكشف بوضوح عن دور كل منها على مستويات النص الكبرى : اللفظ ، والمعنى ، والنظم ، والطوى الشعرية •

كما أن تمييز حازم بين محطى الابداع الكبيرين : البديهة ، والروية مسئول عن عدم تحويله لادراكه الزمني للابداع الى تقسيم حاسم لمراحل الابداع •

وبالاجمال فان علم نفس القوى مناط تفسير حازم للجانب النفسى من الابداع • لكن هذا الجانب النفسى ليس بمعزل عن الجانب الاجتماعى • فمفهوم الملكة له أصول ممتدة فى الجغرافيا البيئية • فالملكة من بعض الوجوه حصيلة ظروف البيئة بهوائها المعدل ، ومناظرها الجميلة ، والمشاق والمناغم التى بها • وفى هذا السياق يضع حازم تفسيرها اجتماعيا للنساء القصيدة :

« لما كان الحنين الى المنازل المألوفة أحرق
البواعث بأن يكون السبب الأول الداعى الى قول
الشعر ، وكان الشاعر يريد أن يقيم المعانى المحاكية
لهم فى الأذهان مقام صورهم وهيئاتهم فانهم
أحبوا أن يجعلوا الأقاويل مرتبة ترتيبا يتنزل
من جهة موقعه من السمع منزلة ترتيب أحويتهم
وبيوتهم على أساس أن المجموعات بالنسبة
للسمع كالمركبات للبصر فيكون اشتغال الأقاويل

(٧٨٧) نفسه ص ١١١ •

(٧٨٨) نفسه والصفحة •

على تلك المعاني التي تحاكي الأحباب مشبهها
لاشتمال الأبيات المضروبة على من قصد تمثيله
بها وأن تجعل تذكر له • ويكون ما بين المعنى
والقول من الملائسة مثل ما كان بين الساكن
والمتحرك « (٧٨٩) •

فالقصيد أبيات لأن الباعث الأكبر للشعر هو الحنين إلى البيوت •
والحنين في البيت من القصيدة مثل المحبوب في البيت من بيت الناس •
ومن الواضح أن الباعث هنا ذو نشأة اجتماعية برغم طبيعته النفسية •

وبنشأة الملكة نفسيا واجتماعيا يبقى النص • وحين يقول حازم :
« يجب أن تكون المبادئ جزلة » (٧٩٠) ندرك أن قوة المبادئ ظهور لقوة
الطبع في النص من جهة الأسلوب • وحين يقول عن المحي السعري :
« فإن نسبة الكلام المقول فيه البه نسبة القلادة إلى الجيد ، لأن الألفاظ
والمعاني كاللآلى ، والوزن كالسلك ، والمنحى الذى هو مناط الكلام وبه
اعتدله كالجمد له » (٧٩١) • ندرك أن الشعر جمع لبلاغات ، أو نظم
لحبات عقد • فكان حازم قد استوعب في فهم الابداع الجانبين : ظهور
سمات الطبع في النص كمناط للابداع ، وجمع الأصباغ معا كمظهر للبراعة •
وهذه السائبة سوف نظهر بأشكال كثيرة في خطابه النقدي ، فالغرض ،
مثلا ، الذى تدار حوله القصيدة يجب أن يكون قويا لأنه أوفق ظهور سمات
الطبع قوة وضعفا ، أما المعاني المفرعة عنه التى ليست منه على الدقة فوجب
أن تكون جميلة أو نحسينا للصياغة لأنها أصباغ وحلى • فمن بنية الابداع
تنكشف ملامح بنية الخطاب النقدي عند حازم من جهات كثيرة •

(ب) لعله قد ظهر بجلاء أن مفهوم الابداع يلعب دورا كبيرا في
بناء الخطاب النقدي لحازم ، وأنه يؤول إلى فهم شامل ، أو فلسفى ، يجمع
بين الاعتماد بقوة الطبع وتجلياتها في النص ، والاعتداد بالأصباغ البلاغية
التي يتألف من حباتها النص • ومن هنا نستطيع المضى نحو النظر في

(٧٨٩) المنهاج - ص ٢٤٩ - ٢٥٠ • ولقد سبق حازم بهذا الرأى بعض المستشرقين
في ذهابهم إلى أن القصيدة تتألف من أبيات متجاوزة متناثرة لأن أبيات الحى وحكامه
حول الشاعر متناثرة • انظر : د • منصور عبد الرحمن : التفكير النقدي والبلاغى - ص ٤٠٨
ومصادره هناك •

(٧٩٠) المنهاج - ص ٣٠٥ • أضف إلى ذلك قول حازم بفكرة طبقات الشعراء وتقسيمه
لهم إلى ثلاث طبقات ص ٢٠١ - ٢٠٢ ويتفق مع هذه النقطة ما أشار إليه الدكتور منصور
عبد الرحمن من أن حازما « يتخذ من الابداع في التشبيه مقياسا يبين عن ذكاء صاحبه
وحدة خاطره » التفكير النقدي والبلاغى - ص ٢١٩ •
(٧٩١) المنهاج - ص ٣٤٢ •

تحليل بنية الخطاب النقدي عند حازم ، والكشف عن طبيعة دور مفهوم الابداع الفنى فى بنائه .

وعندما ننظر فى المستوى الافقى لمشروع حازم النقدي والبلاغى يسترعى الانتباه ظاهرة غريبة تتمثل فى التزامه تكاملا تربيعيا لأفكاره . فالكتاب ينقسم الى أربعة أقسام ، والأقسام الثلاثة التى وصلتنا ينقسم كل منها الى أربعة مناهج ، ولا يستبعد أن يكون القسم المفقود من أربعة مناهج بالمثل . وهناك شواهد أخر من التربيع متناثرة فى الكتاب . وليس مستبعدا أن يرجع هذا الحرص على التربيع الى نوع من الأخذ بفكرة العلل الأربع . فاللفظ يمكن أن يعد علة مادية للشعر ، والمعنى علة غائية ، والنظم علة صورية ، والطرق الشعرية علة فاعلة لأنها طرق الشعراء فى الشعر . ومع ما فى هذا الفياس من تجوز وشئ من التمثل فانه غير مستبعد تماما . وما يضعف هذا التصور بحق هو صعوبة تحقيقه فى مناهج كل قسم . وحازم لا يقدم لنا أى عون فيما وصلنا منه لترجيح هذا الاحتمال . وتزداد الصعوبة حين نلاحظ أن موضوعات الأقسام الأربعة مدرج من الجزئى (اللفظ) الى الكلى (المعنى) ، فالنظم ، فالطرق الشعرية (بينما نجد القسم الرابع « فى الطرق الشعرية » - مثلا - يندرج من الكلى الى الجزئى : من الجهد والهزل الى الأغراض ، الى الأساليب ، الى المازع . وهذا كله يجعل التربيع فى كتاب حازم ظاهرة لا نملك لها تفسيرا حاسما . والمستطاع أن نقول ان حازما يبدأ باللفظ ثم المعنى طبقا للتصور اللغوى الذى يفصل بينهما ، ثم ينتقل الى النظم وهو المرحلة التركيبية منهما ، ثم ينتقل الى الطرق الشعرية تفريعا على النظم لأن هناك طرقا متعددة فى ايقاع النظم . ومهما كان التفسير الذى ترجع اليه ظاهرة التربيع هذه فان التكامل بين الموضوعات بحيث تغطى جوانب الاهتمام النقدي بالشعر ظاهر لا ينقض . وهناك أصالة واضحة من حازم فى طرح قضايا كتابه . لا يضع حازم فصولا يلخص فيها أقوال النقاد ، ويعلق عليها ويجعلها تدور على الموضوعات المتداولة بينهم ، لكنه يضعها طبقا لمنهجة الخاص بتربيعيته غير الواضحة .

أما على المستوى الرأسى الاستبدالى فان هناك طائفة من المبادئ الخصبة طفقت تظهر هنا وهناك فى كل مسألة يواجهها . ويمكننا حصر هذه المبادئ فى مفهومين : مفهوم الكلام ومفهوم الطرق الشعرية . أما مفهوم الابداع الفنى فلم يكن مصطلحا واضحا يستخدمه حازم ، ففي حديثه عن المعانى تحدث عن «اجتلاب» المعانى مشبرا الى فكرة الابداع بالفظ الاجتلاب . وفى القسم الثالث استخدم مصطلحا آخر هو « النظم » .

فمفهوم الابداع الفنى نتوصل اليه بطريق التحليل انطلاقا من التسليم
بأن الخطاب الفنى لا مفر من صدوره عن تصور ما للابداع الفنى مهما
كانت درجة وضوحه ، أو حضوره ، أو دقته .

ويصدر حازم فى مفهوم الكلام (الخطاب) عنده عن فهم وظيفى
فيقول .

« لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلا
على المعانى التى احتياج الناس الى تفاهمها
بحسب احتياجهم الى معاونة بعضهم بعضا على
تحصيل المنافع وإزالة المضار والى استفادتهم
حقائق الأمور وإفادتها وجب أن يكون المتكلم
يبتغى اما افادة المخاطب ، أو الاستفادة منه » (٧٩٢)

فالخطاب فى هذا النص دليل موظف لافادة أو استفادة لتأدية
أو اقتضاء ، وهو تابع من حاجة بشرية . وبطريق التركيب بين التأدية
والاقتضاء من جهة ، والمتكلم والمخاطب من جهة أخرى يتركب أقسام ستة
من الخطاب :

- ١ - نادية خاصة .
- ٢ - اقتضاء خاص .
- ٣ - نادية واقتضاء معا .
- ٤ - ناديتان من المتكلم والمخاطب .
- ٥ - اقتضاءان منهما .
- ٦ - اقتضاء المتكلم ونادية المخاطب على جهة السؤال والجواب (٧٩٣) .

فيما تقدمت على أساس من وظيفته . أما تقسيمه بحسب
« ما يؤديه » سواء كان افادة أو استفادة ، أى بحسب طريقة الخطاب فى
أداء وظيفته فهو قسمان . « قسم فيه الاستدلال ، وقسم الاستدلال
فيه » (٧٩٤) . وعلى غموض هذا التقسيم فإننا نستطيع أن نشرحه بأنه
تميز بين ما هو استدلال ، وما هو غاية استدلال لها . ولنعرض على ذلك
مثالا صناعا نضعه . فإذا قلت : « أرى الحبقبة واضحة وضوح الشمس »

(٧٩٢) المنهاج : ص ٣٤٤ .

(٧٩٣) نفسه : ص ٣٤٥ - ٣٤٦ .

(٧٩٤) المنهاج : ص ٣٤٥ .

فان الافادة هنا هي وضوح الحقيقة ، أما فعل الرؤية ، وتشبيه الحقيقة بالشمس الواضحة ، فهما استدلالان عليها . لم يضرب حازم هذا المثل لكنه يعين على فهمه . ويعين على تبين صدى قسيمي الابداع اللذين أشرنا اليهما من قبل ، فالافادة تعكس فعل الطبع بجميع سماته ، أما الاستدلال فهو أصباغ وتحسين وصنعة .

ومن الجدير بالتنبيه أن قول حازم بالافادة أو الاستفادة لا يعنى ايمانه بحضور المتكلم والمخاطب في القول حضورا قويا ، فالتركيز على القول نفسه بوصف الافادة موضوع نسل القول . يقول حازم :

« والحيلة فيما يرجع اليه القول والى المقول
فيه وهي محاكاته وتخيله بما يرجع اليه أو بما
هو مثالي أما يرجع اليه هما عمودا هذه الصناعة ،
ومما يرجع الى القائل والمقول له كالأعوان
والدعائم لها » (٧٩٥) .

فحازم صريح في أن القول فوق القائلين ، فالقول عمود الصناعة ، أما القائل والمقول له فينزاحان في خطابه النقدي الى مستوى الأعوان والدعائم . أما « ما يرجع اليه القول » فهو الغرض أو الافادة ، وهي في المثال الصناعي السابق « وضوح » الحقيقة . أما « المقول فيه » ، فهو موضوع القول - أو « جهته » بمصطلح حازم - أي « الحقيقة » ذاتها . وأما التخيل « بما يرجع اليه » فهو استخدام لفظي الحقيقة والوضوح ، وأما التخيل « بما هو مثال لما يرجع اليه » فهو « الشمس » مثلا وتشبيهها للحقيقة ، وفعل « الرؤية » مثلا على الوضوح . فالنص حافل بالثنائيات ، وكلها نفى بنا الى ثنائية الأصل - الثانوى . وحازم يقرر أن القول جوهر وعمود الصناعة ، أما المتكلم والمستقبل فأعوان ودعائم أو ثانويات . القول جوهر الاهتمام بافادته (غرضه) ، وبموضوعه (جهته) والنخيل الذى لاذ به حازم طويلا مجال نشاطه هو ميدان القول الفسيح بما فيه من أصلى وثانوى .

وبالاجمال فالخطاب عند حازم أربعة أركان .

(الافادة) ما يرجع اليه القول (الغرض)

↑	↓
↓	↑
المقول له	القائل
↑	↓

(الموضوع) المقول فيه (الجهة)

(٧٩٥) نفسه : ص ٣٤٦ .

ومن العجلى أن مخطط الخطاب الذى نضعه تلخيصا لحازم يستدعى مخطط الخطاب فى العلم الحديث عند رومان جاكوبسون . والامر المفيد فى فهم حازم ، من وجهة نظر تخطيط جاكوبسون ، هو التركيز والالاحاق على تحايل رساله فى ذاتها ، وافتراع الوظيفة الجمالية للرسالة عن دور الأسلوب ، وطريقة التبليغ ، واداء التأثير الفنى ، كما هم فيها . لكن تحايل حازم غير ملم بفكرة السياق ، أو فكرة الشفرة ، أو ملاحظة قناة الاتصال ، أو الرابط النفسى الذى يسمح بإقامة الاتصال بين المرسل والمستقبل (٧٩٦) .

ويظهر من النص السابق لحازم أن فكره المحاكاة والتخييل جزء لا يتجزأ من مفهوم الخطاب عنده . ومنذ فسر الفارابى المحاكاة الأرسطية بالتخييل (٧٩٧) ، ومنذ آذاع ابن سينا كلمة التخييل مقترنة بالمحاكاة (٧٩٨) ، ودون الالتفات الى اضافة ابن رشد التشبيه الى التخييل لما فى التشبيه من معنى المحاكاة (٧٩٩) ، أصبح الطريق ممهدا لحازم ليستعمل كلمة التخييل مقترنة بكلمة المحاكاة ومفسرة لها (٨٠٠) . وحب المحاكاة عند حازم غريزة (٨٠١) ، وفى هذا عود الى فكرة الوفاء بالحاجات البشرية التى كانت أساس فهمه الوظيفى للخطاب . ولأنها غريزة فان النفوس تلذذ بتخييل الصور المستمبحة اذا بلغت الغاية القصوى من التشبه بما هى أمثلة له (٨٠٢) . أما السبب فى حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية (اللغة الأدبية) فان الأقاويل الشعرية أشد الأماويل تحريكا (تأثيرا) للنفوس لأنها أشد افصاحا عما به علقه الأغراض الانسانية (٨٠٣) . والافصاح ههنا يشبر - كما هو واضح - الى التخييل . من هنا نقول ان فكرة التخييل مشوبة بفكرة التبيين التى أعطاها الجاحظ اهتمامه . والاشارة هنا الى الأغراض الانسانية تؤوب بنا الى فكرتى الافساد والاستفادة السابقين . ووجه تميز الأقاويل الشعرية أن محصول ما عداها ايقاع تعريف أو تصديق ، أو اثبات شئ

-
- (٧٩٦) انظر فى تحليل جاكوبسون للخطاب د . صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى - الأنحلو المصرية - ط ٢ - ١٩٨٠ م - ص ص ٣٨٣ - ٣٨٥ . وفارن ب د . تمام حسان . الأصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٢ م - ص ص ٣٨٦ - ٣٨٧ .
- (٧٩٧) د . عاطف جودة : الخيال : مفوماته ووظائفه - ص ١٤٨ .
- (٧٩٨) نفسه - ص ١٥٥ .
- (٧٩٩) نفسه - ص ١٥٦ .
- (٨٠٠) د . منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدى والبلاغى - ص ٢٧٨ .
- (٨٠١) المنهاج : ص ١١٦ .
- (٨٠٢) نفسه : ص ١١٧ .
- (٨٠٣) نفسه : ص ١١٨ .

أو إبطاله ، أو التعريف بماهيته وحقيقته ، بما لا سمد علقته بالاعراض
أو لا تكون علقته بالجملة (٨٠٤) . ويتوقف تأثير المحاكاة في النفوس على
حسب :

- ١ - ما تكون عليه درجة الابداع في المحاكاة .
- ٢ - وما تكون عليه الهيئة النطقية المصورة بها .
- ٣ - وما تكون عليه النفوس مسنعة لقبول المحاكاة والتأثر لها (٨٠٥) .

ولقد عا حازم - انساقا مع موقع التخيل من نظرية الخطاب،
بوصفه افادة أو نبينا - الشعر كلاما مخيلا موزونا مخصصا في لسان
العرب بالتفقيه ملتئما من مقدمات مخيلة ، صادفة كانت أو كاذبة ،
لا يشترط فيها - بما هي شعر - الا التخيل . وذهب الى أن التخيل
يجمع في اللفظ ، والمعنى ، والوزن ، والأسلوب جميعا ، والى أن تخيل
المعنى من جهة اللفظ هو التخيل الضروري ، وسائر التخيلات أكيدة
ومستحبة وليست ضرورية (٨٠٦) . وفي هذا عود الى نائية الأصل
والبانوى السابقة في مفهوم الكلام . ومن هذه النائية تمييزه بين التخيل
الأول وهو تخيل المقول فيه بالقول (أى تخيل الموضوع المستهدف نفسه)
وهو يجرى مجرى تخطيط الصور وتشكيلها ، والتخيلات النوانى وهى
تخيل أسبأ في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه
وأساوبه ، وهى تجرى مجرى النقوش في الصور والتوشة في الأثواب
والنفصيل في فرائد العقود وأحجارها (٨٠٧) . فالأصل في ذلك كله
ثائية مسنوي الخطاب ، التى تنبع بدورها من ثائية الطبع - الصنعة
في مفهوم الابداع الفنى ، تلك النقبة دائمة التور .

ولقد قسم حازم أحوال المخيلين في التخيل (الابداع - التبيين -
الناج الدالة) الى ثمانية أحوال مرتبة زمنيا :

- ١ - تخيل المقاصد الكلية ،
- ٢ - تخيل طريق وأساليب المقاصد ،
- ٣ - تخيل ترتيب المعانى في الأساليب ،

(٨٠٤) نفسه : ١١٩ - ١٢١ والمراد « بالجملة » كل ما هو كلى في القول .

(٨٠٥) النهاج : ص ١٢١ .

(٨٠٦) نفسه : ص ٨٩ .

(٨٠٧) نفسه : ص ٩٣ .

٤ - تخيل تشكّل المعاني في عبارات نفوم في الخاطر . وهذه (أربع) أحوال في التخاييل الكلية تقع كلها في الذهن .

٥ - تخيل المعاني معنى معنى بحسب الغرض ،

٦ - تخيل زينه المعنى .

٧ - في الوزن ،

٨ - في سد نامات الوزن . وهذه أحوال التخاييل الجرئية (٨٠٨) .

وبالمقارنة بقوى النظم العشر يظهر نوازيهما وتساويهما الى حد كبير . وأحوال التخاييل لا ينقصها القوة الأولى من القوى العشر وهي القوة على التشبيه فيما لا يجري على السجية بما يجري عليها ، لأن تخيل المقاصد الكلية يكون بها . أما القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه ، فواضح أنها قوة مستقلة ، لأن قوة التخاييل فرع القوة الصانعة من القوى الثلاث الكبرى .

وهذا التوازي والتساوي علامة على الصلة القوية بين فكرة التخاييل كجزء ، وفكرة الخطاب ككل من جهة ، وفكرة الابداع الفني من جهة أخرى . وما انفصال الكلي والجزئي (مع تربيعهما) في أحوال التخاييل الا علامة انفصال الأصلي والنانوي في الخطاب ، والطبع والصناعة في الابداع ، فمحاولة التوفيق لم تلغ النقيضة .

لقد استخدم حازم مفهومه للكلام في جميع مناهج الكتاب ، واشترط في جميع مستوياته : اللفظ ، والمعنى ، والنظم ، والأسلوب ، التأثير في النفس بملاءمتها أو منافرتها ، وجعل التخاييل مفتاحا لحل قضايا البلاغة والنقد بما في ذلك مسائل العروض والقوافي .

وحظ مفهوم حازم للطرق الشعرية مثل حظ مفهومه للكلام ، فظهر هنا وهناك في الكتاب في تضاعيف مسائله وقضاياها . وحازم يتحدث عنها في كل موضع بوصفها طرقا للشعر ، أي أنه يراها طرقا للرسالة ذاتها لا للمرسلين . هذا الفهم يتسق مع تركيز حازم على تحليل القول الذي أسرنا اليه من قبل .

وطرق الشعر تتدرج في مناهج أربعة : الأول في التمييز بين الجيد والهزل ، والثاني في فنون الأغراض ، وفيهما يستخدم حازم مصطلح « طرق الشعر » . أما الثالث ففي « الأساليب الشعرية » ، والرابع في

« المنازع الشعرية » ، وعلى اقترابه فيهما من المرسلين الا أنها تظل أساليب ومنازع الشعر . وطرق الشعر تشمل الأمور الأربعة المتدرجة من الكلي الى الجزئي .

اما التمييز بين الجدل والهزل فهو التفسير العربي لسمير أرسطو بين الكوميديا والتراجيديا ، وكما فسر العرب المحاكاة الأرسطية بفكرة التخيل والتشبيه ، وهو تحويل للمفهوم اليوناني الى مفهوم عربي . وان التمييز بين الجدل والهزل يتحول بالتراجيديا والكوميديا الى ثنائية تناسب الشعر القائم على المدح والهجاء ، والتعازي ، والتنهائي . ولقد انتهى حازم في دراسته ل فنون الأغراض الى أن « . . . امهات الطرق الشعرية أربع : وهي .التنهائي وما معها ، والتعازي وما معها ، والمدائح وما معها ، والأهاجي وما معها ، وأن كل ذلك راجع الى ما الباعث عليه الارتياح ، والى ما الباعث عليه الاكتراب ، والى ما الباعث عليه الارتياح والاكتراث معا » (٨٠٩) فتصور طرق الشعر ليس بمعزل عن البواعث من حيث نشير الى مفهوم الابداع الفني .

ويميز حازم في حديثه عن الطرف الشعرية بين طائفة من المصطلحات . يقول حازم :

« لما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد ، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد ومسائل منها تقتنى كجهة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال وجهة وصف الطلول وجهة وصف يوم النوى وما جرى مجرى ذلك في غرض النسيب ، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها الى بعض وبكيفية الاطراد في المعاني مسورة وهيأة تسمى الأسلوب ، وجب أن تكون نسبة الأسلوب الى المعاني نسبة النظم الى الألفاظ لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة الى جهة . فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والمبارات والهيئة الحاصلة

عن كيفية النقلة من بعضها الى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب « (٨١٠) »

أما الأغراض فهي أمهات الطرق الشعرية الأربع السابقة . وهي أكبر من المعاني لان المعاني تقع فيها ، وهو ما يدل على أن المعنى مصطلح مقصور على دلالات الجمل وليس شاملا لجميع أبعاد الدلالة . ولكل معنى مقصد ، فالمعنى الواحد قد يقع فيه مقاصد مختلفة ، لذا فالمعنى بدوره أكبر من المقصد . واستمرارا للانتقال من الدوائر الأكبر الى الأصغر الواقعة فيها يشير النص الى الجهة . والمراد بالجهة الأشياء المقصود وصفها أو الاخبار عنها كالمحبوب ، والخيال ، والطلول ، ويوم النوى . وكعادة حازم في التقسيم السائى يقسم الجهة - فى موضع آخر - الى ضربين : أحدهما مقصود لنفسه متعلق بغرض القول ، والآخر منعلق بسوء منعان بالرش (٨١١) . وفى هذا عود الى ثنائية الأصلى والسائى ذاب العمق فى مفهوم الابداع الفنى .

ريسمه حازم مفهوم الأسلوب من مفهوم الكلام ، فيذهب الى أن الكلام ثلاثة أنواع بحسب أنواع النفوس : فمنه ما يوافق أغراض النفوس الضعيفة ، ومنه ما يوافق أغراض النفوس الخشنة ، ومنه ما يوافق أغراض النفوس المقبلة على ما يبسط أنسها (٨١٢) . فاذا لاحظنا أن الضعف ، والخشونة ، والافبال على الناس ، سمات للطبع ، نرى أن الأسلوب مظهر لكون النفس مرآة تعكس سمات الطبع . وعلى أساس من هذه الأساليب الثلاثة يتركب عشرة أنحاء من الأساليب « يختلف الناس فيما تميل إليهم أهواؤهم اليه من ذلك بحسب اختلاف طباعهم » . وهذه الأساليب العشرة هي :

- ١ - أن يكون أسلوب الكلام مبنيا على الرقة المحضة .
- ٢ - أو على الخشونة المحضة .
- ٣ - أو على المتوسط بينهما .
- ٤ - أو على الرقابة وينسوبة بعض ما هو راجع الى الأسلوب الوسط .
- ٥ - أو على الوسط ويشوبه بعض ما هو راجع الى الرقة .
- ٦ - أو بعض ما هو راجع الى الخشونة .

(٨١٠) نفسه : ص ٣٦٣ .

(٨١١) المنهاج : ص ٢١٦ .

(٨١٢) نفسه : ص ٣٥٤ .

٧ - أو يكون مبنيا على الخشونة ويشوبه بعض ما يرجع الى الأسلوب الوسط .

٨ - أو على الرقة ويشوبه بعض الخشونة .

٩ - أو على الخشونة ويشوبه بعض الرقة .

١٠ - أو يكون مبنيا على الأسلوب المتوسط ويشوبه بعض ما يرجع الى الطرفين (٨١٣) .

وفد استقبح حازم الثلاثة الأخيرة ما لم يكن كل طرف من النفيضين المجتمعين فيها منصرفا الى غير ما انصرف اليه الآخر . ويظل الأسلوب في جميع هذه التراكمات مجالا لاطهار سمات طبع المبدع ومزاجه .

واذا عدنا الى النص الذى نقرأه الآن والذى افترعنا الحديث عن الأسلوب منه ، نجد حازما يقول : « ان الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار فى أوصاف جهة جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة الى جهة » . ويدل الفعل « يحصل » على أن مراد حازم الحديث عن الآلية التى يتمحقق بها الأسلوب من حبت يكون اشارة الى طبع المبدع ومزاجه . فاذا كانت كيفية أوصاف أغراض القول وجهاته خشنة ، أو رقيقة ، أو وسطا بينهما ، كان الأسلوب وفقا للكيفية . وهذه الكيفية مقيدة بفكرة « الاستمرار » . هذه الفكرة تشبر الى ثبات سمات الطبع وتكرارها . ومن هنا نفهم قول حازم : ان الأسلوب صورة وهبة نحصل للنفس ، فهى مردودة الى القدرات العقلية للنفس أو ماكاتتها . والنظم مثل الأسلوب صورة أو هيئة تحصل للنفس عن كيفية الاستمرار ، لكنه معلق بالنفلة بين الألفاظ ، أما الأسلوب فمعلق بالنفلة بين المعانى . ولعل تقييد النظم باللفظ هو ما يجعله : « صناعة آلتها الطبع » ، فافظ الصناعة كالصناعة قريب من الحقل اللغوى لمصطلح « اللفظ » . وعلى وجه العموم يظل الأسلوب والنظم يؤولان الى سمات الطبع . ويظل فهم حازم للأسلوب بعيدا عن الفهم المعاصر له فى علم الأسلوب . يظل بعيدا بعدم المامه بفكرة الانحراف المعيارى ، أو بفكرة البصمة . ويظل بعيدا بتصوره الأسلوب شيئا من امكانات الشعر . فحازم يحلل طرق الشعر وأنجاه تحليليا منطقيا ينتهى الى عشرة أقسام . يعتمد فى تحليله على ثلاثية : الرقة - الخشونة - الوسط . ثم يقلب هذه الثلاثة على محورين : الأسلوب المحض والأسلوب المبنى على ما يرجع الى الأسلوب المحض . هذان المحوران أخذ - من جديد - بشنائية الأصل (المحض) و الثانوى

(٨١٣) نفسه : ص ٣٥٤ - ٣٥٥ .

(الراجع الى المحض) ، وهي نسائية عريقة في مفهوم الابداع . وعلى أساس هذا التقليد يحلل حازم الشعر الى عشر صور ممكنة فالأساليب - اذا - ممكنات ، أو طرق ، للشعر . واذا كان الأسلوب يفضي الى الطبع ، فان الطبع بالمثل ينحل الى ذات الصور العشر . فالطبع رقيق ، أو خشن ، أو وسط ، والثلاثة ينقلبون بين السمة المحضة والسمة الراجعة الى المحضة . فتتفسيح حازم كقطعة العملة الأسلوب وجه ، والطبع وجه ثان فيه . والأمر كله تحليل لطرق الشعر لا لحرية المبدع وتواجده في اللغة ، أو لبنية النص وعلاماته .

واذ يقول حازم ان للمعاني « جهات فيها توجد ومسائل منها تقننى » فان الفعلين « توجد » و « تقننى » يشيران الى أحد مفاهيم حازم ذات الأهمية ، وهو مفهوم المأخذ . وحازم يهيب في شأن المأخذ بتصوره للكلام . يقول :

« واذا قد تبين أن الكلام يهيباً للقبول من جهة
ما يرجع اليه وما يرجع الى القائل وما يرجع الى
المقول فيه والمقول له فواجب أن يعلم أن للكلام في
كل مأخذ من تلك المأخذ التي بها تفتر النفوس
لقبوله هيئات من جهة ما يلحقه من العبارات
وما يتكرر فيه من المسموعات الدالة على مأخذ
مأخذ من ذلك . فربما أدى الاطراد على نحو من ذلك
الى تكرار يستثقل ويزول به طيب الكلام» (٨١٤) .

فأركان الكلام الأربعة متواجدة في هذا النص : القائل ، والمقول له (السامع) ، والمقول فيه (الجهة ، أو الموضوع) ، والمقول به (طرق انتاج الدلالة أو الغرض) . والمأخذ هو طريقة الابداع اللفظي من هذه الجهات . فالمأخذ من الأخذ ، ويعنى موضع الأخذ أو الاستلهام ، فصلته بالابداع قائمة ، ولعل هذه الصلة السر في شيوع كلمة الأخذ في باب السرقة بمعنى الاستلهام . أما عن لفظية المأخذ فتظهر في أمثلة حازم . يمثل على المأخذ من جهة المائل بالاكثار من ضمير المتكلم في الشعر . ويمثل على المأخذ من جهة السامع بالاكثار من صيغ الأمر ، ومن جهة المقول به على الاكثار من الأوصاف والتشبيهات وضمير الغيبة . ويشير الى أن العرب نجح تنويع الضمائر (٨١٥) . وتظهر لفظية المأخذ من قوله ان للكلام في المأخذ هيئات من جهة ما يلحقه من العبارات وما يتكرر فيه من

(٨١٤) المنهاج : ص ٣٤٧ .

(٨١٥) نفسه : ص ٣٤٧ - ٣٤٨ .

المسموعات ، فالهيئات هيئات لعبارات ومسموعات • ومن الواضح أن فكرة الهيئة أو الصورة ذات صلة بالادراك ، وتجريد المحسوسات ، وسائر مسائل القدرات النفسية ، فهي منفذ لظهور الأساس النفسى للابداع فى نفس حازم عن المآخذ • ولقد حرص حازم على ربط المآخذ بفهمه الوظيفى للابداع فقال مرة : ان النفوس تغتر بها لقبول الكلام للمآخذ ، وقال مرة أخرى : انها قد نستنقلها بالاطراد والتكرار • فكان حازم يريد تأثير الكلام فى النفس بملاءمتها أو مفاورتها •

وتبقى لنا فكرة حازم عن « المنزع » • وحازم يؤسس مفهوم المنزع على مفهوم المآخذ ، فهو « الهيئات الحاصلة عن كفيات مأخذ الشعراء فى أغراضهم • • • » والمعين على ذلك أن « ينزع » بالكلام الى الجهة الملائمة لهوى النفس من حبب تسرها ، أو تعجبها ، أو تشجوها ، حيث يكون الغرض مبنيا على ذلك • فالمنزع تعامل مع المآخذ بهدف التأثير الايجابى فى النفس • ويمثل حازم لمنزع الأغراض بمنزع عبد الله بن المعتز فى خمرياته ، والبحرئ فى طبقياته (٨١٦) • ووضح أن منزعيهما فى توجيه الكلام الى جهة طريفة •

والمنزع أيضا : « كيفية مأخذ الشاعر فى بنية نظمه وصبغة عباراته • • • » وهذا المام بمستويين آخرين : النظم ، واللفظ ، بالإضافة الى الأغراض • ويمثل حازم لمنزع النظم هذا بمآخذ أبى الطيب المتنبئ فى نوطئة صدور الفصول للمحكم التى يوقعها فى نهايتها ، وقد اختص المتنبئ بالاكثار من هذا المنزع والاعتماد به •

والمنزع - بوجه العموم - « لطف مأخذ فى عبارات أو معان أو نظم أو أسلوب » (٨١٧) • والمراد باللفظ تلك الكيفية الدقيقة فى المآخذ المؤثرة فى السامع • وتتحقق تلك الكيفية بأخذ « جهة » للقول غير متادة فيه ، أو بتركيب مذاهب جديدة من الشعراء المختلفين كل مذهب فى جهته (٨١٨) • ومن الواضح أن الابداع هنا محض « تصرف » أو « سلوك » جوهريه عقلى • فالابداع فى الطريق الأول تصرف قائم على أخذ « جهة » جديدة لاقول ، كما أخذ أبر نواس الحمر جهة جديدة بديلة عن الطال فى مطلع القصيدة • والابداع فى الطريق الثانى قائم فى « التركيب » ، أو « الهيئة الحاصلة عن كفيات المآخذ » التى يوردها الشاعر فى قصيدته • فاذا ذكر الخمر أخذ بمنزع ابن المعتز ، واذا عثبه بالطيف أخذ بمنزع

(٨١٦) المنهاج : ص ٣٦٥ •

(٨١٧) المنهاج : ص ٣٦٦ •

(٨١٨) نفسه والصفحة •

البعثرى ، واذا ختم بحكمة وطأ لها بهنزع أبى الطيب . والأمر هنا محض سلوك كالسابق ، وهذا مظهر لتجريبيته التصور الحازمى للابداع . أما الابداع بمعنى الكشف الجمالى للعلاقة بين الانسان والعالم فليس المراد عند حازم . ومنازع السعراء فى المعانى مفيدة بمفهوم المعنى عند حازم ، وهو معلق بدلالة الجملة . يظهر هذا التعليق حين يقول ان « المعنى اذا تصور وكان صحيحا ساغ أن يستعمل فى الكلام المصوغ على قوانين العرب ، وان لم يكن لذلك المعنى نظير فى كلامهم » (٨١٩) . فالمعنى دلالة ذهنية ، يستلزم فيها امكان التصور ، ويستلزم الصحة ، حتى يوضع على قوانين الكلام المعروفة فى علوم اللغة ، مما يلقى بظله على مفهوم الابداع فى آخر الأمر . فمحصلة هذا الفهم للمعنى أن الابداع عمل ذهنى يدور فى عالم الممكنات ، فالمعنى مقيد بشيئين : امكان التصور مما يجعله ممكنا ، وصحته مما يجعله واقعا ، فكأن الابداع تحقيق لممكن من ممكنات الواقع ، أو هو حركة من الممكن الى الواقع ، ومن القوة الى الفعل ، وهو بهذا كشف تجريبي عن ممكنات الواقع ، وهو تصور قريب من روح الوضعية المنطقية .

وليس المراد عند حازم من هذا المنهج فى البحث أن يتبع ابن سينا فى اثر أرسطو الأفلوطينى ، لكنه انما يأخذ من ابن سينا ذلك المطلق العقلى الدقيق الذى يعلو على صراعات المذاهب الى رحاب « الطبيعة » ، لا بالعودة الى سمات الطبع كما يحاول الذين يرون الابداع تحقيقا لسمات الطبع فى مرآة النص ، ولا بالاستغراف فى تجريد أصباغ النص وتفنينه له كما يحاول الفريق الآخر ، ولكن باللام بن دور الطبع والطبيعة الخاصة للنص ، وتأكد التوافق بين الجانبين . ويرسم حازم بما يحاوله صورة للعلاقة بين الانسان والعالم ، يصبح فيه الانسان جزءا من العالم « الطبيعى » ، وبمنطق الانسان كما منطق الفلاسفة الطبيعة . والغاية من أنسنة الطبيعة ، وطعنة الانسان - اذا صح التعبير - على أساس من العقل ، هى تأكيد أهمية أن يقام العقل حاكما على عالم الصراع الطائش فى ظل الظروف التى عاشها حازم ابان الهجرة الاسلامية الكبيرة من الأندلس الخاربة الى المغرب الممزق .

(ح) وخلاصة ما سبق أن بنية الخطاب النقدى عند حازم مركبة تركيبا دقيقا فى مستواها الأفقى ومستواها الرأسى . ومفهوم الابداع الفنى يقع فى مركزها . ويحتل مفهوم حازم عن الخطاب مكانا كبيرا . وتفرعت عنه مفاهيم عديدة خصبة . ولعب مفهوم الابداع دورا كبيرا فى

القضايا المختلفة التي تناولها حازم . وآل هذا المفهوم الى تصور مركب من العناية بالطبع المبدع الى العناية بالنص وأصباغه .

واذا كان المستوى المهيمن على الخطاب النقدي عند حازم هو المستوى العلمي فان علينا أن نكشف عن المستوى المذهبي المزاح في خطابه النقدي الى الأطراف . ولقد اهتم حازم بأن يصحح للناس الأفكار النقدية السائدة بينهم (٨٢٠) ، مما يمثل حوار المنهج العلمي مع الأفكار الأولية العامة عن الفن ، لكنه في نفس الوقت ، وبسبب من موقفه التوفيقى ، أبغى على تأثيرات بها بعيدا عن مركز خطابه النقدي . وليس من غايتنا الآن أن نبرز هذه الجوانب الأولية ، فلنكتف بابراز الجانب المذهبي .

واذا كانت الشواهد التي يلجأ اليها الباحث تفصح عن شيء من مبعوله فلقد درس الدكتور منصور عبد الرحمن شواهد حازم وسجل ملحوظاته عليها . ومن ذلك أن مجموع ما تمثل به حازم مائتان وستة وثمانون بيتا . ولم يفق حازم في اسنشهاده عند اعلام الشعراء ، بل تخطاهم أحبانا الى المخوورين . ورأى الدكتور عبد الرحمن في هذا ارتفاعا الى درجة البحث المجرد والفكر الحر ، وبئنا عن الجمال في الشعر سبب كان ، واستقلالا في الرأي دون مجازاة للناس في تقديس أسماء بيتها . وأوضح أن حازم ولح ببعض الشعراء يذكرهم كثيرا ، ويورد أهم كثيرا ، وفي طائفتهم : المتنبي ، ومهيار الديلمي ، وأبو نواس ، وابن المعتز ، وابن الرومي ، وأبو تمام (٨٢١) .

اضافة الى ما سبق نشر الى فنويه حازم بمهيار الديلمي (٨٢٢) ، وتنويهه بأبي الطيب المتنبي في أكثر من موضع (٨٢٣) . ولقد ذهب الى أن أدلة الشعراء القادريين على جمع أجود منازع الشعراء في الأغراض المختلفة هم : الشريف ، ومهيار ، وابن خفاجة (٨٢٤) . بل انه ليجمل مع الشعراء المتأخرين على المتقدمين حيث يرى أن الزمان المتأخر فيه من المعاني ما لبس في الزمان الأول ، وفيه من البواعث على القول قدر أوفر (٨٢٥) . وفي هذا كله ميل من حازم مع شعر الصنعة والبديع .

(٨٢٠) انظر المنهاج : ص ٨١ ، ٨٦ - ٨٨ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٢٤ - ١٢٦ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ٢٧١ .

(٨٢١) د منصور : مصادر التفكير - ص ١٠٨ .

(٨٢٢) المنهاج : ص ٣٤٢ .

(٨٢٣) انظر مثلا ص ٣٦٣ من المنهاج .

(٨٢٤) نفسه ص ٢٤٣ .

(٨٢٥) نفسه ص ٣٧٨ .

ولقد ميز حارم بين نمطين من الابداع : المرتجل ، والمروى .
 « وأما أحد القول في الارتجال قريبة سهلة لكون ضيق الوقت يمسح من بعد
 المذهب في ذلك » (٨٢٦) . بينما يرى في الروية أن « المباحث فيها كثيرة
 والمذاهب فيها بعيدة لكون الزمان فيها يتسع لطلب الغايات المستطاعة من
 بناء الكلام على ما قدمته من أصناف محاسن الألفاظ والمعاني وابداع السظم
 والتأني في احكام الأساوب » (٨٢٧) . وعيانه تكشف عن تقدير أعظم
 لشعر الروية على الارتجال . ومن الجدير بالملاحظة أن الروية معروفة في
 الشعر القديم كما في المتأخر . لكنها شائعة في المتأخرين على الخصوص ،
 لأنهم يعولون على الصنعة والتعلم . فحازم — على الأرجح — يفضل شعر
 الروية على الارتجال بغض النظر عن الزمان .

ويميز حارم بين أنماط أقوال البديهة ، وأنماط أقوال الروية على
 أساس من تقاليد المستقصى والمقترن مع الإثبات والنفى . والاستقصاء
 تتبع صفات الشيء المقول فيه اللاتقة بغرض القول . والاقتران قرن المعاني
 المتعاقبة بالشيء الموصوف مع آخر متعاقبة به على سبيل تشبيه ، أو تعليل ،
 أو إحالة ، أو تعليل ، أو نميم ، أو غير ذلك . ولا شك أن هذين المحورين
 عود إلى ثنائية الأصلي والناوي .

ونسهي نوافيق حازم إلى أربعة أنماط لأقوال البديهة : مستقص
 غير مقترن ، ومقترن غير مستقص ، وغير مقترن أو مستقص ، ومستقص
 مقترن . وأفضلها المستقصي المقترن ، وأدناها غير المستقصي أو المقترن (٨٢٨) .
 لكن حازم يعود فيرى أن المستقصي المقترن — إذا حقق القول — قليل
 الوقوع في الارتجال (٨٢٩) . فأنماط البديهة عند التحقيق ثلاثة ورابعها
 ممكن فرضاً وقليل واقعا . أما الروية فأنماطها ثلاثة : المستقصي المقترن ،
 والمقترن غير المستقصي ، والمستقصي غير المقترن : « والنمط الأول هو
 العريق في طريق الروية » (٨٣٠) . فحازم — إذا — يرى أن أعلى الشعر
 الذي يستقص موضوعه ويحسن قرنه بأشياء آخر ينتمي إلى شعر الروية .

ويجب الحذر من الظن أن حازم يريد بالروية الشعر المحدث الخارج
 على تقاليد العصبية العربية الموروثة من الجاهلية ، فهنا غير صحيح .
 وهصداف ذلك نمييز بين الشعراء المقصدين والشعراء المقطعين . والمقصدون

-
- (٨٢٦) نفسه ص ٢١٣ .
 - (٨٢٧) نفسه ص ٢١٤ .
 - (٨٢٨) المباح : ص ٢١٣ .
 - (٨٢٩) نفسه : ص ٢١٣ .
 - (٨٣٠) نفسه والصفحة .

هم الشعراء القادرون على النفوذ من معانى جهة الى معانى جهة أو جهات بعيدة منها دون تشبث أو ضعف فى أى منها ، وشعرهم بعيد المرمى ، يتفوق بقوة العارضة ، ومعالجة الطبع ، وكما نصرف الفكر ، وهم المقتدرون على تعليق بعض المعانى ببعض واجتلابها من كل مجتلب . أما من لا يقوى على أكثر من أن يجمع خاطره فى وصف شئ بعينه مكتفيا بما يتعلق بالموصوف مباشرة دون ما يتعلق بشئ ذى علقة بالموصوف ، فهذا لا يقال فيه بعيد المرمى فى الشعر ، وهؤلاء هم المقطعون من الشعراء (٨٣٠) .

ومن الواضح أنه يقيم تمييزه على أساس من فكرة القوة ، فالمقصدون أقوى ، والقصيدة كالمرآة تعكس قوة الشاعر الفائقة ، مادام قادرا على الاجادة فى جهاتها المختلفة . أما المقطوعة فتعكس قوة محدودة . والقصيدة - ربما بسبب طولها - تبرز القوة على الاجادة فى وصف الجهة ، وفى وصف ما يتعلق بها ، بينما المقطوعة تبرز الجهة وحدها . وفى الإشارة الى الجهة وما يتعلق بها ، عود الى ثنائية الأصل ، والنانوى .

وفى نبرة حازم ايحاء بأنه يفضل المقصدين على المقطعين - ما داموا أقوى - ، ويفضل القصيدة على المقطوعة - مادامت أنهم ، وأكمل بجمعها بين الجهة ومنعلقاتها ، أى بين الاستقصاء والاقتران . ولما كان حازم - مما سبق - يفضل الروية على البديهة ، فمن السهل القول انه يفضل القصيدة الصادرة عن روية عن الأشكال الأخرى .

وبالرجوع الى أسماء الشعراء الذين نوه بهم حازم نجد أنهم معروفون بالقصيدة الصادرة عن روية ، الجامعة بين الاستقصاء والاقتران : المتنبى ، مهيار ، الشريف ، ابن خفاجة ، ابن الرومى ، أبى تمام . . . الخ ، على أن نضيف الى ذلك جودة المأخذ ، وجدة المنزع .

ولا شك أن هذا المثل الجمالى الأعلى وسط بين المثل المنسود عند أنصار القدماء والمثل المنسود عند المولعين بالحديث ، المنقطعين معرفيا عن القديم . وكان النقاد المتخصصون فى النقد مهتمين بهذا النوسط الذى يحسم الخلاف . لكنه لبس المثل الجمالى الذى يقوم على دقة التركيب اللغوى بفضل الفطنة ، والذكاء ، وحدة القريحة ، كما هو الحال عند عبد القاهر الجرجانى . ولبس المثل الجمالى المفرغ افراغا واحدا الذى تتألف فيه الأصباغ والأحجار الكريمة كأنها سبكة واحدة كما هو الحال عند ابن طباطبا العلوى . انه المثل الجامع بين مظاهر القوة النافذة ومظاهر

الجمال الباهر ، بين الامتلاء بالشعور بحضور قوى الشاعر فى النص
والامتلاء بالشعور بجمال النسب والتأليفات والتركيبات ، بين تحقيق
المنافع والوفاء للجمال الخالص ، بين تأكيد الوجود الفردى فى مقابل وجود
الآخر والنقاء الوجوديين فى رحاب جماليات النص لقاء بريثا من التوحس
والصراع •

القسم الرابع :

مفهوم الابداع الفنى فى قضايا النقد القديم

- ١ -

التعريف بقضايا النقد القديم

(أ) انحل النقد القديم بين أيدي الباحثين الى طائفة من القضايا ليس لها قوام واحد . وبدأت صورة النقد القديم في قضايا مفككة . وبدأت صورته باهتة . وتصوره الباحثون في ظل أفكار نقدية مستعارة من الفكر الحديث ، فبدأ طلا غامضا للأفكار الحديثة . ووقع الخلط بين القديم والحديث واسقاط الثاني على الأول .

ولم يقع هذا التفتيت والتفكيك الا في عياب التصور التحليلي الشامل للخطاب النقدي القديم . ولم يخطر بالبال أن الخطاب النقدي القديم ذو وحدة ، أو ذو بنية متماسكة ، من الممكن - بل من الواجب - تحليلها . واستحال منهج التحليل الى اجراء يخلو تماما من عملية التركيب ، وإعادة الوحدة لتتير الفئات التي فككتها . وأصبح التفتيت السمة الغالبة على صورة النقد القديم في غيبة منهج تحليل الخطاب الذي يطالب به ملحنين في الطلب أشد الالاحاح .

(ب) ومع أن الباحثين قد عنوا بتفسير النقد القديم الى قضايا فهم لم يضعوا حصرا أو استقصاء لها . ويتميز في هذا الصدد احسان عباس بالقائمة التي وضعها لقضايا النقد القديم ، وجاءت قائمة كبيرة . الا أنه يقدم هذه القضايا قائلا : « واليك أهم القضايا التي دار حولها النقد » (٨٣٢) . ولفتة أهم تكشف عن شعوره الواضح بأن القضايا التي حددها ليست شاملة لجميع قضايا النقد القديم . وما مرد هذا الشعور الا الى الافتقار لتصوير شامل للخطاب القديم ، مع أنه أقرب الباحثين اليه بفضل سعة قائمته ، وبفضل أمور أخرى . وقد بلغ احسان عباس بهذه القضايا الى ثمانى قضايا ، هي :

١ - قضية اللفظ والمعنى .

٢ - قضية المطبوع والمصنوع أو الطبع والصناعة .

(٨٣٢) د . احسان عباس : تاريخ النقد الادبي عند العرب - بيروت - دار الثقافة -

ط ٣ - ١٩٨١ م - ص ٣٠ .

- ٣ - قضية الوحدة والكنزة في القصيدة .
- ٤ - قضية الصدق والكذب في الشعر .
- ٥ - قضية المفاضلة أو الموازنة بين شعريين أو شاعريين .
- ٦ - قضية السرقات الشعرية .
- ٧ - قضية عمود الشعر .
- ٨ - قضية العلاقة بين الشعر والأخلاق أو الشعر والدين (٨٣٣) .

ومما يكشف عن قصور هذه القائمة أنه يخرج منها الى حديث ينطوي على قضايا لم ترد في القائمة مثل : البديهة والروية ، بواعث الشعر ومهثأنا ، تزييف الشعر ، أغراضه ، النراية والضموض والوضوح ، التمييز بين الشعر العربي والشعر اليوناني والفارسي ، الشعر والمعاني الجمهورية أو المبتذلة ، العلاقة بين الوزن والموضوع ، القوى الضرورية للشاعر في مراحل النظم ، تجاوز حازم للنظم الى سماء « الأسلوب » ، وآخر سماه « المنزع » (٨٣٤) .

ومن الغريب أن يكون منهج احسان عباس في البحث تاريخيا دون أن يضع قضية الخصومة بين القدماء والمحدثين وتفضيل أحد الزميين أو أحد الشعريين على الآخر ، في صدر هذه القائمة ، مع أن هذه الخصومة مناط عناية الباحثين (٨٣٥) . ولا يشفع له في هذا الاغفال الا أنه يرى فيها مدار النقد كله ، فالنقد عنده معلق على الاحساس بالتغير والتطور (٨٣٦) ، ومن هنا فان هذه الخصومة يمكن لنا أن نرى فيها منهجا للنقد بمعنى أن الناقد الحق هو الذي يشعر بتغاير المحدث والقديم . فالخصومة على هذا قائمة في جميع القضايا . ومن هنا كان تأكيد احسان عباس على أن هذه القضايا مزدوجة في الغالب « ذات حدين » ، وألح على سمة الازدواج هذه . وأخذ يحاول أن يوضح القضايا الفردية وضعا يكشف عن ازدواجها . فالازدواج قرين الاحساس بالتغير . ومع أن هذا الفهم لمصطلح « القضية » فهم تاريخي في جوهره يرى في « القضية » نشأة قطبين أو « حدين » في

(٨٣٣) المصدر السابق والصفحة .

(٨٣٤) المصدر السابق ص ٣٠ - ٣١ ولاحظ ان احسان عباس لم يذكر قضيتين

هامتين : الطبقات والضرائر .

(٨٣٥) جعل لها طه أحمد ابراهيم فصلا ص ٨٧ - ١٠٨ من تاريخ النقد الأدبي .

وكذلك فعل مندور ص ٧٥ - ٩٨ من النقد المنهجي عند العرب واعتمد عليها د. عبد القادر

القط في دراسة مفهوم الشعر عند العرب : الفصل الأول والثاني .

(٨٣٦) احسان عباس . تاريخ النقد الأدبي عند العرب - ص ١٤ .

حال من بطور زمنى فى القيم الجمالية ، الا أنه فى جوهره ينطوى على فهم منطقي لمصطلح القضية ، فهناك حدان لكل قضية • لكن العلاقة بين الحدين ليست علاقة موضوع ومحمول بل هى علاقة استبدال ، وهذا ما يجعل مفهوم القضية يفقد طابعه المنطقي • ويبدو أن الخوف من المنطق الذى يوصف عادة بالمنافاة للشعر هو السر فى أن كثيرا من الباحثين لم يستخدم مصطلح القضية • فالدكتور مندور يعالج موضوع «الموازنة بين الشعراء» والسرقات بوصفهما « موضوعات النقد » ، ويشفعهما بما يسميه « مفاهيم النقد » (٨٣٧) • والدكتور عبد الفادر القط يدرس : الأصالة (أو السرقات) ، واللفظ والمعنى ، والإيجاز والاستواء ، والواقعية ، والرضوخ ، مقدرا فى ذلك أن هذه الموضوعات الأربعة التى ذكرناها آنفا هى فى حقيقة الأمر تعد هى « السمات التى اعتقد النقاد أن الشعر الجيد ينبغى أن يسم بها » (٨٣٨) • ولجأ الدكتور هدارة الى مصطلح «المسكلة» فى دراسة السرقات (٨٣٩) • ومن الواضح أن لفظ « الموضوع » يعبر عن موقفنا تجاه القضية القديمة لا موقف الناقد القديم منها ، فهى عندنا موضوع للبحث ، وعنده قضية للعقل • أما لفظ « السمة » فهو خاص بالحكم النقدي ، قائم فى العمل الأدبي لا فى ذهن الناقد ، وفيه نخلط بين الحكم الهمدي والعمليات العقامة التى ينولد عنها • أما لفظ المسكلة ففيه شعور بحرج موقف الناقد القديم ازاء حساسية قضاياها ، لكنه كاللفظين الآخرى يفتت الموقف النقدي ولا يضعنا فى قلب العمليات والآليات التى يمر بها الخطاب النقدي القديم • ويظل مصطلح « القضية » بطابعه المنطقي يشتمل على اعتراف بوحدة الخطاب النقدي بوصفه نظاما أو بنية دالة ، له فروض ، ومسلمات ، ومفاهيم ، ومقولات ، وفضايا ، وآليات ، واجراءات ، ومنطق خاص • ويظل من الممكن أن نرى فى القضية موضوعا وسمة ومشكلة : موضوعا من حيث نكتب فيه ويتكلم فيه الناقد القديم ، ومشكلة من حيث نمارس مع الناقد القديم حيرة الاختبار بين البدائل ، وسمة من حيث يمر الناقد القديم بآليات خاصة تحول القضية العقلية الى موقف عملي يقوم فيه الشعر • لكن هذا كله يظل على هامش القضية وجوانبها •

ومن المفيد أن نستقصى قضايا النقد القديم حصرا وتعريفا ودراسة، بيد أن الاستطراد وراء هذه الغاية الجلبلة ليس مقامه التركيز على مفهوم

(٨٣٧) الجزء الثانى من كتاب النقد المنهجي عند العرب بفصوله الثلاثة ص ص

٣٤٠ - ٣٨٩ •

(٨٣٨) مفهوم الشعر عند العرب - ص ١٣٧ •

(٨٣٩) د • محمد مصطفى هدارة • مشكلة السرقات فى النقد العربى : دراسة تحليلية

مقارنة - الأنجلو المصرية - ١٩٥٨ •

واحد هو الابداع الفنى . ويكفى الآن أن نحدد دور مفهوم الابداع الفنى فى بناء القضايا النقدية ، وأن تضع نماذج على دراسة هذه القضايا بمنهج تحليل الخطاب من جهة ، وبإبراز دور المفهوم محل البحث فيها من جهة أخرى ، وذلك بعد أن نتم التعريف بقضايا النقد القديم تعريفا فوامه تصبح صورة النقد القديم كما رسمها الباحثون فى دراستهم لهذه القضايا .

(ح) وفى غياب منهج تحليل الخطاب لم يستطع الباحثون أن يحددوا الصلة بين هذه القضايا . ولما كان المنهج الماريخى هو المنهج السائد فى البحث فى النقد القديم فلقد أصبح الصدام المشهور فى تاريخ الأدب بين القدامى والمحدثين ، المتمركز حول أبى تمام والبحرى ، مركز تولد جميع قضايا النقد القديم . وهذا ما لمسناه من قبل عند احسان عباس ، ومندور ، وطه أحمد إبراهيم ، وعبد القادر القط جميعا . ومن وجهة نظر مسويات تحليل الخطاب النقدى النى ظهرت من قبل فان ما يفعله الباحثون يجعل الخطاب النقدى القديم كله محصورا فى المستوى المذهبى فحسب ويسقط المستويين : المنهجى والأولى معا . ويصبح ما يسمى بالنقد المنهجى عند الباحثين (مندور وعباس خاصة) - أو النقد المنظم - هو نفسه النقد المذهبى يستخدم المنهج اسنخداما هامشيا غير جوهري .

ويبدو أن الباحثين قد أحسوا بأن الصلة المذهبية لا تكفى وحدها لبيان تخارج هذه القضايا من بعضها فمضوا يبحثون عن صلاب منهجية قريبة . وغلب عليهم عند قضيه اللفظ والمعنى أصلا تتفرع عنه قضايا عديدة كالسرقات ، وقضايا البديع (٨٤٠) . لكن المرء يشعر بأن تخارج القضايا عن قضية اللفظ والمعنى من قبيل التعليل الشكلى الذى يصعب اتبانه . فمن السهل أن نقول ان فضبه اللفظ والمعنى جعلت الناس يهتدون بقضية السرقات حين يلاحظون تشابه الشعراء فى الألفاظ والمعانى ، أو حين يسألون هل السرقة تقع فى اللفظ أو المعنى ؟ لكن هذا القول لا برهان عليه . ومن الممكن كذلك أن نقول ان المضامين قد خرجنا عن قضية الطبع والصناعة اذ اشتهر المطبوعون بالعناية بالمعنى واشتهر الصناعون بالعناية باللفظ ، لكن هذا القول يضعف حين نرى مظاهر من تفاخر كبير شعراء الصناعة أبى تمام بمعانيه . ومن الممكن أن نرى فى جميع هذه القضايا مظهرا من الصراع بين العنصر العربى والعناصر الوافدة

(٨٤٠) انظر د . محمد زغلول سلام . تاريخ النقد الأدبى والبلاغة حتى القرن الرابع الهجرى - الاسكندرية - منشاه المعارف - ص ٦٧ . ود . عبد الواحد حسن الشيخ : قضايا النقد الأدبى والبلاغة عند اللغويين فى القرن الثالث الهجرى - ط ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٠ م - ص ٢٦٥ ، ٢٨٧ .

عليه بشعوبيتها المعروفة ، لكن هذا الخروج عن الحوار الأدبي الى الصراع الاجتماعي لا ينبت وجود منطق داخلي لهذه القضايا ، كما يحصرها في دوائر اجتماعي واحد دون غيره من الصراعات . وهذه الامكانيات المقبولة سكتا جميعها تجعل مركزية قضية اللفظ والمعنى أمرا مشكوكا فيه . ومن الملحوظات الدالة أن أحد الباحثين الذين يدخلون على النقد القديم من قضية اللفظ والمعنى قد أشار في نفس الوقت الى أن السرقات الشعرية هي الباب الذي تنفذ منه أغلب القضايا المنصولة بالنقد ، وهي التمهيد الطبيعي للنقد التحليلي ، والموازنة ، والمقارنة بين الشعراء (٨٤١) ، وفي هذا إشارة الى أن محاولة ارجاع القضايا الى احدها بحا عن وحدتها لا يمكن أن نتم بالوقوف على الشبهات الشكلية بين القضايا .

(د) والظاهرة التي نعمل على اشاعة الشعور بها ليست ظاهرة التفرخ بين قضايا النقد القديم ، ولكنها ظاهرة التداخل بينها . ومن السهل أن نرى في كل قضية صلة بفضية أخرى ، وأن نرى قضايا النقد في مجملها بعد أن نحكم وناف الصلات بينها شبكة متماسكة ، أو حجرات بيت سحري يفضى كل منها الى الأخرى .

ومن السهل حين ندرس قضية اللفظ والمعنى أن نرى فيها طائفة من القضايا الفرعية ، فحديث الناقد القديم عن الغرابة والغموض والوضوح إنما هو حديث عن نعوت تطبق على اللفظ والمعنى والعلاقات بينهما . والحديث عن العموم والخصوص في اللفظ والمعنى يقود الى الحديث عن مناسبة المعاني العامة المبتذلة ، أو المعاني العلمية المنحصصة ، أو المعاني الدينية أو الخلقية ، أو المعاني المخيلة ، للغة الشعر ، والوزن أو النظم ، مجال واسع للحديث عن اللام بين اللفظ والمعنى . بما يفضى الى الحديث عن علاقه الوزن بموضوعه أو معناه ، وعلاقته باللفظ أو اللغة حين يخرج عن أعرافها لضرورة اللام بين طرفيه : اللفظ والمعنى . والحديث عن الإيجاز والاطناب والمساواة كان الناقد القديم يتصوره حديثا عن العلاقات بين اللفظ والمعنى .

ولاسك أن قضايا : القديم والحديث ، البدوي والحضري ، وعمود الشعر والبديع ، والفورية والروية ، والتماس بواعث الشعر وميئساته وأدوائه ، والصدق والكذب ، والواقعة والنقل ، يمكن ادراجها كلها تحت فضبة الطبع والصنعة .

(٨٤١) د . محمد ركي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بن القديم والحديث - بيروت - دار النهضة العربية - ١٩٧٩ م - ٣٧٧ .

كما أن فضية السرقات متصلة اتصالاً حميماً بالمفاضلة بين الشعراء أو بين أشعارهم ، والموازنة بينها ، وتقسيم طبقاتهم . هذا إذا اتخذنا من فكرة السرقات عنواناً عاماً يتسع لهذه الأمور .

وإذا راجعنا الفقرات الثلاث السابقة فمن الميسور الخروج منها بتقسيم قضايا النقد تقسيماً جديداً . على أساس من نشأته موضوعاتها - إلى قضايا ثلاث : الطبع والصناعة ، واللفظ والمعنى ، والسرقات ، وعلى أساس من السعور القوى بتداخل القضايا العديدة التي يمكن فرز الخطاب النقدي القديم إليها ، مع إعطاء هذه القضايا الكبرى من شمول الدلالة ما يحتاجها تسع ما تسد من القضايا . ولعل هذا الإجراء العلمي يسر علينا الدخول على هذه القضايا دون أن نضرب في بيه فروعها الكبيرة التي نرب على المنبرين فرعاً . ويظل هذا الإجراء مشروطاً بتصوير يؤول، بنسبة الطبع والصناعة إلى كل ما يتعلق بالذات المبدعة ، ويؤول باللفظ والمعنى إلى ما يتعلق ببناء النص ، ويؤول بالسرقات إلى ما يتعلق بملاقاة النص بالنصوص الأخرى التي يقف بينها ، لا بمعنى أن الناقد القديم قد أدرك في وصوح ما يسمى في النقد الحديث « بالتناص الداخلي » ، ولكن بمعنى أن « التناص » حقيقة إبداعية لا سبيل إلى تحاشيها .

بيد أن هذا الإجراء لا يحل التداخل بين القضايا كمشكلة أمام الباحث عن وحدة الخطاب النقدي بقدر ما يؤكد وجوده . ومن اللافت للانتباه أن هذه القضايا الثلاث الكبرى تتداخل فيما بينها تداخلاً شديداً لا بد من الإقرار به . لكن دراسة التداخل بين قضايا ثلاث أبسر من دراستها في ركام غير منسق من القضايا .

وسمة أمر نجيب الانسابة إليه . أننا حين نتأمل هذه القضايا الكبرى يسترعى انتباهنا كونها غير مؤسسة على العمليات النقدية الكبرى : المحلل ، والتقويم ، والتفسير . ففي إمكان أي متأمل فيها أن يكشف عن اشتراك العمليات الثلاث في كل قضية من القضايا الثلاث ، فكل قضية منها فيها تحليل وتقويم وتفسير . ومعنى هذه الملاحظة أن قضايا النقد لا تعبر عن النقد ذاته . وهذا ما يجعلنا نضع أيدينا على الزيف الخادع في قضايا النقد القديم الذي خدع الباحثين طويلاً . فاقصد أخذ الباحثون يعالجون قضايا النقد وهم يتحدثون عن النقد المنهجي تارة ، والنقد المذهب تارة ، والنقد المنظم تارة ، والنقد المحلل تارة أخرى ، ويفصلون في هذا كله النقد حين يقوم عليه المتخصصون فيه المشغولون بمهامه المعرفية . وهكذا ترك لنا الباحثون انطباعاً يجب محوه من الأذهان ، مؤداه أن هذه القضايا هي القضايا التي كان الناقد القديم يفكر فيها وبها ، وهي البناء الحق للنقد القديم . والواقع أن قضايا النقد القديم

التي عالجهما الباحثون ليست قضايا النقد القديم : وإذا توخينا الدقة فإن هذه القضايا ليسب القضايا التي تشكل الخطاب النقدي القديم في مستواه المنهجي . انها في الحقيقة قضايا المستويين الآخرين : الأولى والمذهبي . كانت هذه القضايا مطروحة في المجتمع العربي بقوة ، وكانت البيئات الأدبية تتجادل حولها ، وكانت الحياة الأدبية مشغولة بها . ففرضت نفسها على النافذ القديم : ولقد كان العلم العربي منسغولا بمحاولة الاجابة على أسئلة الحياة العربية ، والوفاء بحاجاتها الذهنية . ومن الأمور المقررة أن أغلب التأليف العلمي عند العرب كان « رسائل » أي اجابات على أسئلة مطروحة على الباحث المحقق . ولقد شغل الباحثون أريلا بعبد القاهر الجرجاني ، وفتنهم فتنة قوية ، ومع هذا لم يلاحظوا أنه طوال الوقت مشغول بالرد على أقوال كانت سائعة في الحياة الأدبية . وطقى الباحثون يقولون انه يرد على فلان أو غيره ولم يشعروا أنه يرد على مستوى مختلف من التناول النقدي في المجتمع العربي . يقول عبد القاهر في شأن اللفظ والنظم :

« وغلط الناس في هذا الباب كثير . فمن ذلك أنك تجد كثيرا ممن يتكلم في شأن البلاغة ، اذا ذكر أن للعرب الفضل والمزية في حسن النظم والتأليف ، وأن لها في ذلك شأوا لا يبلغه الاخلاء في كلامهم والمولدون ، جعل يعلل ذلك بأن يقول : « لا غرو ، فإن اللغة لها بالطبع ولنا بالتكلف ، ولن يبلغ التدخيل في اللغات والألسنة مبلغ من نشأ عليها ، وبدى من أول خلقه بها » ، وأشبه هذا مما يوهم أن المزية آتتها من جانب العلم باللغة . وهو خطأ عظيم وغلط منكر يفضى بقائله الى رفع الاعجاز من حيث لا يعلم » (٨٤٢) .

مثل هذه الوثيقة الخطيرة لا تلفت الانتباه ، ولا توحى لأحد بشيء على وضوحها . ان عبد القاهر يتحدث عن غلط من « الناس » . وكلمة « الناس » ساطعة الدلالة على أنه يرد على غير متخصصين . ان « الناس » يتكلمون في الشعر ، وهو كناقذ ، عالم ، صاحب المنهج ، يصحح لهم . والوهم الذي بدفعه عبد القاهر أن المزية لا تأتي من جانب « العلم » . هذه الكلمة : « العلم » واضحة جدا في أنه يريد أن يرفع عن الخطاب المذهبي صفة العلم التي يحاول أن يتحلى بها زبفا وخداعا ووهما وغلطا . وعبد القاهر يصف هذه المحاولة بأنها « خطأ عظيم ، وغلط منكر » بل ان

هذا الخطأ يؤدي الى نفى الاعجاز عن كلام الله عز وجل ، أى أنه يؤدي الى مطاعن فى العقيدة • غضب عبد القاهر واضح جلى • والصدا بين مستويات الخطاب محندم غاية الاحتدام لكن الباحثين لا يشعرون بحرارته • والنداخل بين الفصايا فى هذا النص الوثيعة ظاهر فى آليات السحوى الدلالى فيه • يبدأ الأمر باللفظ والنظم وحسن التأليف ، ثم ينتقل بسهولة الى الطبع والتكلف ، والى القديم والمحدث ، والاصيل والدخيل ، واللقائية والتعلم • هذه التحولات الدلالية الميرة هى مناط ما نسميه بنداخل القضايا • وعبد القاهر يعمل جاهدا - بفضل المنهج العلمى - على فض الاشتباك بين القضايا المتداخلة ، والمسنويات المتداخلة فى الخطاب النقدى • ولقد سكا عبد القاهر ، كما سكا آخرون عبره ، من أن الناس ينكاهون فى الشعر ، وفى كلام العلماء ، بغبر علم ، فما قاله العلماء « رموز لا يفهمها الا من هو فى مثل حالهم من لطف الطبع ، ومن هو مهيأ لفهم تلك الاشارات ، حتى كأن تلك الطباع اللطيفة وتلك القرائح والأذهان ، قد تواضعت فيما بينها على ما سبيله سبيل الترجمة يتواطأ عايتها قوم فلا تعدوهم ، ولا يعرفها من ليس منهم » (٨٤٣) • ولاسك أن الفاظ : «رموز» ، و «اسارات» ، و «نواضع» ، و «يواطأ» بكسف عن ادراكه القوى الواضح لطبيعة الخطاب النقدى المنهجى وأساوبه الخاص فى بناء علاماته الاصطلاحية ، وهى من الخصوصصة بحيث نحتاج الى ترجمة • وعبد القاهر نموذج واحد واضح جدا على الصدام الهائل بين مستويات الخطاب ، والتفاعل الدينامى الحى بينها ، ومحاولة الخطاب العلمى أن يقف موقف الحكم الفاصل •

(هـ) من هنا ينحقق ما نسميه بوحدة الخطاب النقدى القديم ، وهى فى الواقع وحدة التفاعل بين مستوياته ، الوحدة النى تعكس ، آخر الأمر ، علاقة الانسان العربى بالعالم حوله فى المجتمع الاسلامى القديم • وبنوع من الفرز بظهر لنا كيف كانت فضايا المستوى الأولى قضايا غيبية أو مبتافز يقبة ، وكانت فضايا المستوى المذهبى قضايا الانحياز الى أشكال من الكتابة دون أخرى • وتمزت قضايا هذين المسنوبين بالطابع الجدلى أو السجالى ، وبكبر من الغموض وعدم التحديد • أما عن المستوى المنهجى

(٨٤٣) الدلائل : ص ٢٥٠ • وانظر الأمثلة الى سافها على الشكرى من تدخل المستويات عبر المنهجية فى فضايا العلم ص ص ٢٥٢ - ٢٥٤ • وانظر ابن سلام ص ٥ حيث يقول . « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات » • وفى مقدمة الطبقات عناية شديدة بأكيد صمة العلم فى حياة الشعر • وانظر مقدمة نقد الشعر لعدامة ص ص ٦١ - ٦٢ حيث يحاول أن بمنز علم النقد من سائر العلوم • والأمثلة كثره تضافر على اظهار هذه الشكرى لا يكاد بثلت منها مصدر من مصادرنا اعلايا عن الوجود الذاتى للعلم وسط المستويات الأخرى •

فكانت قضايا الحقيقة تتعلق بأعداد منهجه لعمليات التحليل ، والتفسير ، والتقويم ، وبانشغاله بتحليل طبيعة الشعر ، والتمييز بين الأجناس الأدبية (٨٤٤) . لكنه كان يتحرك بصعوبة بالغة . كان يتحرك بنوع من المقاومة لضغوط المستويين الآخرين . كان يحاول أن ينظم حقل الآراء النقدية المحيطة به مما استنفد أكثر جهوده . وغدت محاولة كمحاولة قدامة بن جعفر في تأسيس نقد للشعر بمعزل عن الأسئلة الملحة التي تموج بها الحياة الأدبية ، محاولة يئيمة - وربما لقطة - ليس لها إلا أخوات قليلات .

وكان موقف الخطاب المنهجي من القضايا المطروحة موقف الحكم ، وهو موقف يقوم على نوع من التوسط يفضي إلى التخلص من المسائل المثارة يكشف زيفها ، وبالتأكيد على أن « الحقيقة » لا تنطوي على ذلك التوتر الظاهر بين أطراف المسألة . وكان هذا التوسط البنية التي يشكل الخطاب النقدي من خلالها في علاجه للمسائل المطروحة .

ويبدو أن احسان عباس قد أحس بهذا التوسط احساساً فورياً ، لكنه أطلق عليه : « النظرة الوافقة » . وذهب إلى أن هذه النظرة ثمرة الصراع بين القديم والمحدث بدلاً من القول إنها ثمرة تعالى على هذا الصراع . وأدرك أن هذه النظرة قد انقضى حولها أناس ذوو مسارب مختلفة : لغوي مشبع بالقديم كالمبرد ، ومتكلم كالجاحظ ، وذو ثقافة إسلامية خالصة كابن قتيبة وابن المعتز . وسواء أصرحوا أم لم يصرحوا فهم في نطاق هذا الاتجاه مع تفاوت أدوارهم بعد هذا (٨٤٥) . ومضى احسان عباس يظهر الجانب التوفيقى عند المبرد ، والجاحظ ، وابن قتيبة ، على التوالي (٨٤٦) .

والواقع أنهم لم يلتقوا على التوفيق بالدقة ، لكنهم التقوا على المنهج العلمى الواحد ، والخطاب المنهجي الواحد ، الذى يقوم على تعالى فوق الصراعات المذهبية و التصور الميتافيزيقى الأولى لكن المنهج التاريخى فى البحث خلط المستويات ، وانتهى إلى تفتيت النقد القديم فى أحصص قرونه - القرن الرابع - إلى ثلاثة فصول : هى الصراع النقدي حول أبي تمام ، والنقد فى علاقته بالثقافة اليونانية ، ومعركة النقد التى دارت

(٨٤٤) للمرحوم د. محمد غنيمى خلال فى كتابه « النقد الأدبى الحديث » فضل الاهتمام بهذه الجوانب فى الباب الذى عده للنقد العربى القديم . راجع ص ص ١٦٦ - ٢٧٦ .

(٨٤٥) احسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب - ص ٨٩ .

(٨٤٦) انظر صفحات ٩١ ، ٩٥ ، ١٠٦ - ١٠٧ على التوالي

حول المتنبي (٨٤٧) • وهذا التفتيت ، بوجه العموم ، هو المآل الذي ينتهى إليه المنهج التاريخي ، والمنهج التحليلي جميعاً ، في ظل غياب تصور شامل للخطاب النقدي •

(و) ومن بين جميع مفاهيم الخطاب النقدي القديم نركز النظر على مفهوم الابداع الفني • والواقع أن كل خطاب يشتمل على نوعين من المفاهيم • أحدهما المفاهيم المعلنة المستخدمة بوضوح في صياغة الخطاب بوصفها علامات دالة كمفهوم الطبع ، أو الصنعة ، أو اللفظ ، أو المعنى ، أو السرقة ، وثانيهما المفاهيم غير المعلنة ، وغير المدركة في الأصل ، لكنها تلعب دوراً جوهرياً في تشكيل الخطاب • هذا النوع الثاني من المفاهيم ينمى عادة في المسلمات النقدية الكبرى التي تستقر في كل خطاب نقدي سواء أدرك وجودها أم لم يدرك •

ومفهوم الابداع الفني واحد من هذه المفاهيم ، فلا يوجد خطاب نقدي لا يشتمل على تصور ما - بغض النظر عن وضوحه أو صحته - للابداع الفني • والوصول الى هذا النوع من المفاهيم يتم عبر مناهج تحليل الخطاب في كليته •

وإذا كانت صلة مصطلحي الطبع والصنعة بمفهوم الابداع الفني قريبة من الأذهان ، فإننا نستطيع بشيء من متابعة آليات التحول الدلالي في الخطاب القديم ، أو بشيء من متابعة التداخل الحميم بين قضايا النقد القديم ، أن نخلص الى نتيجة ذات أهمية بالغة : تارك أن مفهوم الابداع الفني يلعب دوراً حيوياً في الخطاب النقدي القديم •

(ز) وإذا اتخذنا مثالا على حيوية مفهوم الابداع الفني ، فإن قضية الضرائر تصلح مثالا • أما المحدثون فيقولون : ان القضية قد نشأت عند الحاجة ، واستخرجها النقاد من كتبهم لا من الأشعار ، فهي عند الحاجة أفضل (٨٤٨) • وهم بهذا يشبعون احساساً بعدم النقة بالقضية • ويبدو أنهم لم يحسوا لها بحرارة كالتي يجدونها في الخلاف حول القدماء والمحدثين ، فظنوا أنها شيء قريب من تحصيل الحاصل مفروغ منه •

ولا تلقى القضية أى ضوء مفيد حتى يتجه بعض الباحثين الى علوم اللغة الحديثة ، وعلم الأسلوب الذي نشأ في حضانها • ويذهب الدكتور تمام حسان الى أن الشعر قد فرض على نفسه من القيود التركيبية والشكلية

(٨٤٧) المصدر السابق - ص ١٢٧ •

(٨٤٨) انظر : د • منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم -

ص ١٦٦ •

وزنا وقافية وغير ذلك مما حتم أن يلجأ الى التوسع في المعنى بالاعتماد على الدلالة الطبيعية والتوسع في الصرف والنحو لضرورة (٨٤٩) . والمراد بالدلالة الطبيعية ما يتولد من معنى عند الجرس ، أو الوزن ، أو القافية ، أو محسن كالجناس ، أو عند نغمات القاء الشعر ، أو ما يشابه ذلك ، فهي دلالات لا علاقة لها بالمعجم ، أو بالسياق ، أو بالاصطلاح ، أو بالمنطق الذهني - المهم أن ما يسميه القدماء « ضرورة » يسميه المحدثون « ترخفا » ، ويرونه خاصا بالشعر ، وإن كانت له نماذج كثيرة في القرآن والحديث . وهناك قاسم « مشترك » بين الضرورة والترخف ، وإن كان الفهم الحديث يخطو خطوات واسعة الى الأمام . لكن النظرة الحديثة الى مفهوم « الضرورة » القديم مازالت ترى فيه مفهوما لغويا لا نقديا ، ولا تفسر لنا السر في قيام النقاد بنقل هذا المبحث عن النجاة الى كتب الأدب .

ويلخص لنا المبرد الموقف القديم في رسالته عن « البلاغة » - وهي عمل في النقد لا في اللغة ، وإن كانت شخصية المبرد فيه محدودة - يفاضل المبرد بين الشعر والنثر في حال تساويهما في احاطة القول بالمعنى ، واختيار الكلام ، وحسن النظم فيختار الشعر : « لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه ، وزاد وزنا وقافية ، والوزن يحمل على الضرورة ، والقافية تضطر الى الحيلة . » (٨٥٠) فالضرورة ترادف الحيلة ، فهي مظهر البراعة . وهنا نجد أنفسنا في قلب مفهوم الابداع الفني الذي يرى في الابداع ظهورا لقدرة المبدع في النفوذ من الصعاب . وبتحويل دلالي بسيط تنتقل كلمة الضرورة الى معنى العجز والضعف ، أي تتحول الى الإشارة بالسلب الى الابداع الفني . يظهر هذا عند قراءة تعليق المبرد في الكامل على أبيات النمر بن تولب :

تدارك ما قبل الشباب وبعده حوادث أيام تمر وغفيل
يسر الفتى طول السلافة والبقا فكيف يرى طول السلافة يفعل
يرد الفتى بعد اعتدال وصحة ينوء اذا رام القيام ويجهل

فيقول : « قصر البقاء ضرورة وللشاعر اذا اضطر أن يقصر الممدود وليس له أن يمد المقصور وذلك أن الممدود قبل آخره ألف زائدة ، فاذا احتاج حذفها ، ورد الشيء الى أصله ، فلو مد المقصور لكان زائدا في الشيء »

(٨٤٩) الأصول ص ٨٠ .

(٨٥٠) المبرد والبلاغة - ج : د ، رمضان عبد التواب ، القاهرة : مكتبة الثقافة

الدينية - ط ٢ - ١٩٨٥ م - ص ٨١ .

ما ليس منه » (٨٥١) . فالمبرد يتصور الضرورة تصرفا في الفروع دون الأصل ، فاللغة كيان لا يمس ولا يحطم ، والأصل شيء غال يجب الحفاظ عليه . والتشابه بين الموقف القديم والحديث قائم ، فالموقف الحديث يعلق الترخيص على القرائن ، وان كان يرى القرائن أصلا في بناء اللغة ، فاللغة تعطى دلالاتها بها . والاهتمام بالقرينة يعكس مساحة التفاوت بين الموقفين ، ويجعلنا نرى وراء الموقف القديم فهما للابداع لا نراه في الموقف الحديث . يقوم الموقف القديم على أن الابداع اطلاق لقدرة هادرة يستخدم أصولا دون أن نفسدها . انها تستخدم الأشياء كما هي معطيات متاحة سلفا . انها اعلان عن وجود الذات مع ابقاء الأوضاع على ما هي عليه دون خلق مشكلات . لكن الواقع الابداعي لا يتفق مع هذا الفهم الوسطى ، أو التوفيقى . حينئذ يقال : ان التغييرات في الفروع لا الأصول لنظل المعطيات بريئة من عبث الشعراء .

فاذا خرجنا عن الموقف المنهجى الى الموقف المذهبى والأولى ، نجد أن الشعراء في سعيهم الى تأسيس أشكال جديدة من الابداع يطالبون بحرية كبيرة فظهر - كما يروى صاحب الوساطة - من يجعل الشعراء أمراء الكلام ويبيح لهم التصرف على غير ضرورة ، وهؤلاء يظهرون قواهم بما يرصعون به كلامهم من تراكيب مخالفة للمألوف في اللغة . ويفف في مقابلهم أشكال أخرى من الابداع تنكر عليهم هذه الحرية ، وتفضل ألا تحس أدنى احساس بما يقاومه الشاعر من عوائق الابداع أو أمراضه . ويظهر الرأي المنهجى يحاول أن يحسم الخلاف . ومناط الرأي أن « هذه الفضبة ان سبقت على اطراد قياسها زال نظام الاعراب . . . » وهذا هو موضع الخلاف : « فلا بد من حد يقف عنده الشاعر ، وينتهي اليه الفرق بين النظم والنثر ، فيزول هذا الأساس الذى مهده ، والأصل الذى فرره ، ويرجع الى ما قالت العلماء فيه ، وما أجهز للمضطر من التسهيل ، وفضل به النظم من التسامح ، وهى أبواب معروفة ، ووجوه محصور أكبرها . . » (٨٥٢) فالرأى العلمى واضح ومحدد لا يختلف عند القاضى الجرحانى عنه عند الآمدى . الضرورة مبزة تفرق بين النظم والنثر ، ونجعل النظم مفضلا على النثر . وما يجاز من قبل التسهيل والتسامح لا كراهية له . وما زال الأصل والأساس مصونا . وما زالت الضرورة في الفروع . وما زالت العناية منصبة على ظهور اللغة سهلة صافية مندفة لتوحى بقوة الطبع وتدققه .

أما ابن رشيق فى « باب الرخص فى الشعر » فيقدم للمباب بقوله : « وأذكر هنا ما يجوز للشعر استعماله اذا اضطر اليه ، على أنه لا خير فى

(٨٥١) الكامل : ١٢٧/١ .
(٨٥٢) الوساطة - ص ٤٥٣ .

الضرورة ، على أن بعضها أسهل من بعض ، ومنها ما يسمع عن العرب ولا يعمل به ، لأنهم أتوا به على جبلتهم ، والمولد المحدث قد عرف أنه عيب ، ودخوله في العيب يلزمه إياه » (٨٥٣) .

وابن رشيق يفكر في القضية بوضوح من وجهة نظر الشاعر المحدث . ههنا ضرب من التحول الدلالي تفتتح به القضية على قضية ثانية هي القديم والمحدث ، ثم تفتتح على ثنائية أخرى هي المجهول المطبوع والمولد الذي يعتمد على التعلم .

ومع أنه يستخدم مصطلحا فقهيا - هو « الرخصة » ، والأخذ بالرخصة مستحب في الفقه ، إلا أن الأخذ بها مقيد بالضرورة ، والضرورة لا خير فيها ، وهي عيب . ولنا أن نسأل : ما الخير الذي ينتظره ابن رشيق ؟ ولماذا كانت الضرورة عيبا ؟ أما الخير فهو تزيين الكلام وتجميله بالأصباغ . وأما العيب في الضرورة فهو أنها لا تضبف صبغا .

فالموقف العلمي بين ابن رشيق والقاضي الجرجاني واحد من حيث يعلو على التصارع المذهبي والأفكار الأولية إلى الحديث عن طبيعة الأمور . ومع هذا يظل هناك تفاوت بين الناقلين في تصور الابداع الفني . وما عدا هذا فإن الحديث بينهما متطابق لا يكادان يختلفان فيه مع المبرد أو مع غيرهما ممن ذكر الضرورة . وخلاصته أن هناك رخصا للضرورة بزيادة أو بخلف . أو برجوع إلى أصل ، أو بصرف لما لا ينصرف أو ما شابه .

ويؤذن الموقف القديم بشعور قوى من الناقد القديم بأن الواقع الابداعي يخرج خروجا عنيفا على الواقع اللغوي ، لكن الناقد القديم حاول أن يطمأن من الثورة على سلطة اللغة . وبينما يسعى الناقد القديم إلى « حصار الثورة » ، وتقييد الانحراف عن الأصل ، يسعى النقد الحديث في مناهجه المستمدة من اللسانيات إلى الاحتفال بمواضع الانحراف هذه ، وكشف الدلالة التي وراءها ، بوصفها نوعا من السمطقة ، أو الانتاج الدلالي ، أو خلق العلامات . بينما يسعى باحث آخر مثل رولان بارت ، لا يستمد مفاهيمه الاجرائية من اللسانيات ، إلى مزيد من الاحتفال بكل ما يسميه : خلخلة اللغة (٨٥٤) .

وعلى أية حال فإن قضية محدودة مثل « الضرورة » من الممكن أن نسمع فيها أصدا متجاوبة من مسنويات متعددة في الخطاب النقدي .

(٨٥٣) العمدة - ٢/٢٦٩ .

(٨٥٤) رولان بارت : درس السيميولوجيا - ت . عبد السلام سعد العالي - الدار

البيضاء - دار توبقال للنشر - ط ٢ - ١٩٨٦ م - ص ١٤ .

تروغ فى النهاية الى علاقات معقدة بالعالم ، مليئة بالقيود ، والضرورات ،
وتحتاج الى حرص شديد ، حتى لا تقع الأصول ، وتعم الفوضى ، فكما
كان المبدع يمشى على حافة حادة من أسلاك الضرورة ، وعاليه فى نفس
الوقت أن يبدو قويا متدفقا مبسوط الطبع كانت العلاقة بالعالم تحتاج
الى هذا التوازن الدقيق على حافة الفوضى .

- ٢ -

الطبع والصناعة

(أ) قراءات الباحثين لقضية الطبع والصناعة تفصح عن اتجاهات متقاربة ، قوامها تصور القضية ، لا كما أرادها القدماء ، ولكن باستفاضة مفهوم معاصر عليها . فبعض الباحثين يرى فيها قضية الخلق الشعري بمعناها النفسى (٨٥٥) ولاشك أن المساواة بين القضيتين أمر ممكن على أن يكون اجراء علميا واضحا ، فيه توسع بقضية الطبع والصناعة الى مستوى أكبر منها . فحين نسوى بين القضيتين فاننا نجمع الى الطبع والصناعة أمورا أخرى مثل دواعى الشعر ، والتفرقة بين المطبوع والمصنوع كنعوت للشاعر وللشعر ، والتفرقة بين البدوى والحضرى ، والقديم والمحدث . ولما كانت قضية الطبع والصناعة تصلح مدخلا الى هذه القضايا فان الأفضل معالجتها وحدها دون الاستطراد وراء القضايا الفرعية ، فما يصح فى المدخل يصح فى الفروع . فاذا حصرنا القضية فى إطارها الخاص بها داخل الخطاب القديم فان ثوب فكرة الخلق أو الابداع يتسع عليها ويصبح اسقاطا لفكرة كبيرة على أخرى صغيرة . ولو أردنا أن نعالج قضية الخلق كما تظهر فى الخطاب القديم معالجة صحيحة فسوف يضيق عنها ثوب الطبع والصناعة ، لأن هذه القضية ، كمفهوم الابداع لها تجليات ، وتمثيلات ، فى جميع قضايا النقد القديم ، وفى جميع مستوياته ، لا فى قضية الطبع والصناعة وحدها . ويقودنا هذا الوضع الى أن ندرس قضية الطبع والصناعة ، كمدخل لطائفة من القضايا القرينة منها ، منحني عنا فكرة الخلق ، باحثين عن تجليات مفهوم الابداع الفنى ، وتمثلاته فيها .

ومن الباحثين من يتجه الى القول ان مفهوم الصناعة هو المفهوم الغالب

(٨٥٥) انظر : سلام : تاريخ النقد الأدبى واللغة - ص ص ٥٠ - ٥٩ وانظر : د . محمد خلف الله أحمد : من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده - معهد البحوث والدراسات العربية - ط ٢ - ١٩٧٠ م - ص ص ٣٤ - ٣٥ ، ٣٦ ، ٤٨ ومواضع أخرى عديدة . وانظر د . بدوى طيانة : السرقات الأدبية : دراسة فى ابتكار الأعمال الأدبية ونقليدها - الأنجلو المصرية - ١٩٧٥ م - ص ص ١١٤ - ١١٥ .

على الطبع في النقد القديم (٨٥٦) . ويبدو أن هذا الاتجاه يزجيه ميل رومانيسكي أو نفسى ، يرى في الطبع الحانب الذانى من الابداع ، وبدافع من نميز النظره الحدينه من القديمه ، يبرز في قراءاته للنقد القديم جانب الصنعه ، لبقدر في النهايه أن النقد القديم لا يحنفل بالقوى النفسية ، أو بالجوانب الذائبة . وراء الابداع .

وشبيه بهذا الانجاء ما يذهب اليه الدكتور هداره من أن النقد القديم لم يستطع الوصول الى عمليه الابداع (٨٥٧) . والنقاد القدامى لم يحسنوا - عنده - فهم فكرة الاطار الشعري (٨٥٨) . وكانوا مرددين في فهم الاصله والتقليد لا يكادون يجمعون على رأى بعيه ، يراوون بين الفهم وعدم الفهم ، كما يظهر في تعريف ابن رشيق للمخسر بأنه سىء غير مسبوق ، وهو بهذا شىء نادر ، مشكوك في وجوده (٨٥٩) . والواقع أنه قد فهم الابداع الفنى فهما نفسيا ، ثم نظر الى الابداع الفنى في النقد القديم في ضوءها ، مسقطا الفكرة عليها بالسلب ، فالفكرة تسقط على الموضوع ايجابا بانبات وجودها ، وسلبا بنفى وجودها . وهى في الحاليتين العدسة التى نرى من خلالها موضوعات بحثنا .

يقابل هذه الاتجاهات النفسية اتجاه آخر يهيب بالأدب المقارن ، ويتذرع بالاشياء والنظائر . يمثل هذا الاتجاه جرونباوم حين يرى أن الطبع والصنعه لهما شبيه هليينستى (٨٦٠) . ويذكر جرونباوم لكل فكرة نقدية مقابلا هلينيا أو هليينستيا ، حتى يذهب الى أن النهضة الحضارية الاسلاميه كلها لم تكن بعنا للقديم ، بل كانت جيشانا من الموروث الاغريقى ، والدوافع العلميه ، والمشاعر التاريخيه ، واعلاء للعقل على السلطان ، ويرد الأمر كله الى روح المحافظه فى القرون الوسطى (٨٦١) . وهذا الاتجاه فى عنايته بالتقاط التناظرات يغفل عن التمايزات التى تلعب دورا كبيرا فى الفهم .

(٨٥٦) النظر : محمد الهياوى = الطبع والصنعه - القاهره - النهضة المصريه - ١٩٣٨ م - ص ٦ . وانظر : د . هند حسين طه : النظرية النقدية عند العرب - ص ص ١٦٣ - ١٧٣ . ود . قاسم موسى : نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى - ص ١٩١ . ٢٢٦ ، ٢٨٧ .

(٨٥٧) د . محمد مصطفى هداره : مشكلة السرقات - ص ٢٥٢ - ٢٥٣ .

(٨٥٨) نفسه ص ص ٢٥٤ - ٢٦١ .

(٨٥٩) نفسه ص ٢٦٩ ، ٢٧٣ .

(٨٦٠) جوستاف فون جرونباوم : دراسات فى الأدب العربى - ت . د . احسان عباس وآخرين - بيروت - دار الحياة - ١٩٥٩ م - ص ٢٦ هامش (٢) .

(٨٦١) نفسه ص ٢٣ - ٢٤ وانظر فى الاقنءاء بهذه النظره : د . عبد الفلاح عثمان . نظرية الشعر فى النقد العربى - ص ٢٠٧ - ٢٠٨ .

وبدلاً من البحث عن أمور سديدة العموم مثل روح المحافظة في القرون الوسطى ، فإن الأفضل أن نبحث عن تعريف كاف بالقضية في ضوء الخطاب النقدي القديم .

(ب) في ظل اتجاهات الباحثين التي اتجهوها فقدت القضية طابعها كاحدى فضايا الخطاب النقدي . وذهب بعض الباحثين الى أن كلمة الصناعة - يقرأها بفتح الصاد - مرادفة للفن ومتميزة من العلم (٨٦٢) . واتسق هذا المذهب مع الظن بأن النقد القديم يعول على فكرة الصناعة فوق الطبع ، فكأننا استبدلنا أحد الطرفين بالآخر بدلاً من أن نشرح العلاقة بينهما .

وأدق محاولة في التفسير كانت محاولة الدكتور عبد القادر القط . أوضح الدكتور القط أن الباحثين قد فسروا كلمة الطبع بأنها تعنى البساطة والتلقائية ، كما فسروا « التكلف » بأنه التعبير المصنوع غير الصادق في التعبير عن مشاعر صاحبه . وان كانوا لا يستخدمون مصطلح التكلف « بمعنى يحط من قدره » . ثم ينكر عليهم هذا التفسير ، ذاهباً الى أن النصوص تؤذن بأن كلمة الطبع كانت تعنى الارتجال ، أما كلمة التكلف فتعنى التأمل (٨٦٣) . ثم يعود في موضع آخر فيقول ان الكلمتين تبيينان أن بعض الشعراء كان يحتاج الى وقت طويل لنظم شعره ، في حين كان بعضهم الآخر يرتجل شعره أو ينظمه في وقت قصير (٨٦٤) .

وهناك ملحوظتان : الأولى أن مقابل الطبع ههنا هو التكلف ، وليس لنا أن نسلم بأن التكلف مرادف الصنعة الوحيد . وليس لنا أن نسلم كذلك بأن التكلف لا يستخدم بمعنى يحط من قدره . كذلك الصنعة . فهذه المصطلحات تتعرض لتحويلات دلالية كثيرة تنتقل على مستوى القيمة من أعلى الى أسفل وبالعكس . والملحوظة الثانية أن رد لفظ الطبع الى الارتجال ، أو البساطة ، أو التلقائية ، إنما يقل مجهولاً الى مجهول ، فهذه المصطلحات كلها مفاهيم تحتاج الى شرح . كذلك يحدث للتكلف وتغنيينا هذه المحاولة في التفسير عن تأكيد صلة الطبع بمفهوم الابداع الفني ، فالصلة ههنا واضحة . لكن وضع الطبع موضع تقابل من الصنعة يجعلنا لا نفهم كيف يجب النقاد القدامى الشاعر « المطبوع » الذي يجيد صنعة الشعر ؟ هذا لا يتفق الا اذا كفنا عن التقابل ، ووضعنا الطرفين في علاقة

(٨٦٢) د . عبد الواحد حسن الشيخ : قضايا النقد الأدبي والبلاغة عند اللغويين -

ص ١٥٣ .

(٨٦٣) د . عبد القادر القط : مفهوم الشعر عند العرب - ص ٥٤ - ٥٥ .

(٨٦٤) نفسه - ص ٥٧ .

جدلية حية . لقد كان الطبع بوصفه الماكة أو القسرة ، هو الموضوع ، والصنعة بوصفها فعلا ، أو ساوكا ، هي المحمول عليه . وكان مفهوم الإبداع العنى هو الرباط التسميى التى ربطت بين الطرفين ، وحققت بينهما ما لمسه الباحثون - بحق - من تداخل ، وتبادل .

(ح) ويبدو أن قضية الطبع والصنعة لها أصول سيادة فى المدى ريب الأولى ، والمذهبي . نستطيع أن نستخرج هذه السيرة من اسازاب لماحه أوردها الباحثون . فاهم ذكر الدكتور طه الحاسرى أن السعر فى الجاهلية كان يعد « صناعة » يلتمس لها الوسائل ، ويستطيع لها الأسباب (٨٦٥) . كما ذكر أن النعد فى الصدر الأول كان يستجيب من الألفاظ والاساليب ما كان سمحا مطبوعا (٨٦٦) . والدكتور بدوى طبانة ذكر بدوره أن مدح الطبع ، وذم التكلف كانا من معاييس النقد فى العصر الاموى ، وعصر الخلفاء وصدر الاسلام (٨٦٧) . نقودنا هذه الاسارات الى القول : ان مفهومى الطبع والصنعة مفهومان قديمان ، منذ الجاهلية ، وان لم نقل ان اللفظ كانا سائعين بدلالتهما اللاحقة . منذ هذه الفترة المبكرة . ومما يشجع على هذا القول ظهور مدرسة فى الشعر الجاهلى سميت بعبية الشعر ، تقوم على التجريد ، وانفان صناعة القصيدة ، واستغراق الزمن الطويل فى اعدادها ، فى مقابل الطريقة الشائعة التى يقوم على الطبع وحده . ولقد عرف عبية الشعر قيمة الرواية والحفظ والتعلم . ومع ترجيح قيام مفهومى الطبع والصنعة فى الجاهلية فليس فى الاستطاعة القول انهما كانا مصطلحين نقديين حتى الفترة الأخيرة من العصر الأموى . ومع بداية التأليف النقدى المنظم كان اللفظان فى العصر العباسى لهما بريق خاطف . وتأخر المصطلح لايغنى غياب المفهوم . كان المفهوم سابقا الاصطلاح عليه . وربما لا يمكن الاصطلاح على مفهوم قبل قيامه . والغاية ههنا من ايضاح قدم المفهوم اثبات أصالته ، ونفى الأصول السريانية ، أو اللاتينية ، أو اليونانية ، عنه . وقد يساعد الصراع بين العرب والشعوب التى اختلطوا بها على تفسير نشأة المصطلح ، لكنه لا يصح له أن ينفرد بتفسير نشأة المفهوم . وربما يصح القول ان المفاهيم القديمة كانت تطفو على السطح مع التيارات الجديدة ، أو ان الشخصية العربية

(٨٦٥) د . طه الحاسرى : فى تاريخ المذاهب الأدبية : العصر الجاهلى والقرن الأول الاسلامى - الاسكندرية مطبعة رويال - ١٩٥٣ م - ص ٢٩ .

(٨٦٦) نفسه - ص ١١٠ .

(٨٦٧) د . بدوى طبانة : دراسات فى نقد الأدب العربى من الجاهلية الى نهاية القرن الثالث - الأنجلو المصرية - ط ٧ - ١٩٧٥ م - ص ٧٨ - ٨١ . وشبيه بهذا الرأى قول طه أحمد ابراهيم « الشعر فى أواخر العصر الجاهلى كاد يكون فنا يدرس ويتلقى وتوجد منه مذاهب أدبية مختلفة » ص ٢١ فى تاريخ النقد الأدبى عند العرب .

كانت كوامنها تنفتح مع التصور الجديد ، أو ان النهضة الحضارية
الاسلامية كانت بعنا وبلورة للمقديم الى حد كبير .

وقبل عصر التأليف كانت القضية ملكا خالصا للمستوى الاول الذى
كان مهيمنا على الاستجابات النقدية . ومن هنا نفهم النابغة ، فى حينه
الذى كانت تتردد فى سوق عكاظ . حين استمع الى طائفة من الشعراء
الكبار المشهورين المنساقين فى الجاهلية . واعجبته ابو بصير انشده
والحمساء ، فقال لها : « والله لولا ان ابا بصير أنشدنى آثا لقلت انك اشعر
الجن والانس » (٨٦٨) . فالنابغة قد جمعت الجن والانس معا لان الابداع
كان يروغ الى عالم فوق الطبيعة ، ولم يكن قد نزل الى الطبيعة بعد . ويبدو
ان كلمة « أشعر » كان فيها رائحة قوية من هذه المينافريقتا ، فراح الجميع
يبحث عنها . وفى القرآن مظاهر من هذا الفهم . ففي سورة الشعراء
مظاهر من ايمان الجاهليين بفكرة الشياطين المنزلة على الشعراء . موضوع
السورة كلها اتبات أن القرآن « منزل » من عند الله حقا ، وليس كالشعر
- الذى انهم به الرسول - ينزل من عند الشياطين وارتبطت الغواية
بالشيطان - لا بالشعر - فوردت كلمة « الفأون » مرتين مرتبطة
بالشياطين فيهما (٨٦٩) . وارتبط هذا كله بجو السحر ، فذكر السحر
عشر مرات فى السورة . وذكرت السورة قصص سبعة انبياء ، بدأتهم
بموسى ، الذى تقوم قصته على صراع حول السحر والقدرة الالهية ، فورد
السحر بشأنه ثمانى مرات . واتهم صالح وشعيب بأنهما من المسحورين
ثم جاء حديث الشعر فى هذا الجو الميتافيزيقى . وما كانت السورة لنمضى
فى هذا المساق الا لأن حديث الشعر فى البيئة العربية كان مرتبطا بالقوى
الغيبية . ولقد مكث النابغة زمانا لا يقول الشعر ، فأمر يوما بغسل ثيابه ،
وعصب حاجبيه على عينيه ، فلما نظر الى الناس أنشد الشعر (٨٧٠) .
والنابغة يحاول أن يمارس طقسا لاستئصال الشعر ذا طابع سحرى .
ولأمر واضح قالت امرأة للنبي - عليه الصلاة والسلام - عندما فتر عنه
الوحى - ولم تكن مؤمنة - : « ما أرى شيطانك الا ودعك ، فنزل والضحى
والليل اذا سجدى ما ودعك ربك وما قلى » (٨٧١) . فالشياطين الموحية
كان لها حضور « شديد » فى كل ابداع . وفى ظل هذه الميتافيزيكا

(٨٦٨) انظر : ابن قتيبة : الشعر والشعراء - ٣٤٤/١ .

(٨٦٩) وردت كلمة « الفأون » مرتين ، وجاء ذكر الشياطين مرتين ، واقترب الاثنان
فى المرتين . الاول فى الآيتين ٩٤ - ٩٥ من سورة الشعراء ، والثانية فى الحديث عند تنزل
الشياطين على الأتمين فى الآيات ٢٢١ - ٢٢٤ .

(٨٧٠) الشعر والشعراء ١٥٩/١ .

(٨٧١) الواحدي النيسابورى : أسباب النزول - بهامشه : الناسخ والمنسوخ لهبة
الله بن سلامة - بيروت - عالم الكتب بلا تاريخ - ص ٣٣٧ .

فهم العرب « الشعر » ونهضت قدرة الشاعر (الطبع) . ومع اتجاه العلم الى بحث « الطبع » ومع نمو المستوى المذهبي ونميره ، بدأ التصور القديم يجد مسارب جديدة في التصوف والفلسفة . وتناوش المفهوم بصورات لا تخلو من التعارض ، وتعقد التصور ، وغاب المعجم الذي يشرح الدلالات المتنوعة التي يمر بها المصطلحان في تحولاتهما الدلالية العديدة . وأصبح للمفهوم مصادر ومستويات متعددة .

(د) أما عن النقد المنهجي فلقد عالج القضية علاجاً مستقلاً عما كان يحور به الصراع المذهبي أو الأفكار الأولية . وهذا الاستقلال هو ما لاحظته الدكتور احسان عباس وأسماء النظرة التوفيقية ، واستشهد عليه بنصوص عن المبرد ، والجاحظ ، وابن قتيبة . يتعلق بقضية القدماء والمحدثين (٨٧٢) . وهي من القضايا الفرعية عن الطبع والصنعة . ولاحظ الدكتور عبد الواحد حسن عند ابن قتيبة توسطاً بين النظرات المتعارضة آنئذ . ورد هذا الى تولى ابن قتيبة للقضاء في دينور (٨٧٣) . الواقع ان الأمر أكبر من ابن قتيبة ، ومن توليه منصب القضاء . وهو على الدقة ليس توفيقاً بين الآراء . إنما هو اخذ بقصبة عقلية ، يؤول فيها الطبع والصنعة الى مركب جدلي ، لا يقضى فيه النقبض على نقيضه ، ولا يزول فيه التناقض ولا يحدد ، بل يتحقق نوع من التركيب أو التأليف . فالطبع قدرة ضرورية لكل « ابداع » أو « صناعة » والصنعة فعالية الطبع في الابداع أو الصناعة . ثم تعود الصنعة فننعكس طبعاً بوصفها دربة ، وممارسة ، وتعلماً . وتختلف الصنعة وراءها « نصاً » يجب أن يعكس قدرة الطبع ، أو دقة الصنعة . ومن الواضح أن مفهوم الابداع هو الرابطة التي تسع القضية . وتحيط بتحولاتها .

(هـ) وتكشف لنا قراءة النصوص عن الكثير من ملامح القضية : قال ابن سلام في طبقاته : « فاحتج لامرئ القيس من يقدمه قال : ما قال ما لم يقولوا ، ولكنه سبق العرب الى أشياء ابتلعتها ، واستحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء . . . » (٨٧٤) هنا مفهوم الابداع متجلى في غياب مصطلح الطبع والصنعة . وأغلب الظن أن المحتج لامرئ القيس أموى . أما أن يكون جاهلياً فهذا احتمال قائم وان كان مرجوحاً . ومهما كان الأمر فان هذا النص يؤذن بحضور مفهوم الابداع الفني خارج القول بالطبع والصنعة . قال الأصمعي : « أنشدت أبا عمرو بن العلاء شعراً فقال :

(٨٧٢) انظر احسان عباس . تاريخ النقد الأدبي عند العرب - ص ٩١ ، ٩٥ ،

١٠٦ - ١٠٧ على الترتيب .

(٨٧٣) د . عبد الواحد حسن : قضايا النقد الأدبي والبلاغة - ص ٢٤٥ .

(٨٧٤) ابن سلام : طبقات شعراء - ص ٥٥/١ .

ما يطبق هذا من الاسلاميين أحد ولا الاخطل « (٨٧٥) . وهنا نجد كلمة يطبق « تحيل الى مفهوم الطبع مع انه غائب لفظا عن النص . وفي هذا النص مصداق للقول ان مفهوم الطبع بمعنى القدرة المبدعة كان قائما في الخطاب القديم دون حاجة الى أن يلتصق بلفظ الطبع . وقبل شيوعه . وسرعان ما بدأ مصطلح الطبع ينبور بفعل عوامل خاصة بالمستويين الأولى والمنهجي . وساعد الصراع بين العرب والشعوبيين . وبين حياة البادية القديمة وحياة الحضارة الحديثة ، وتميز ألوان من الشعر في مقابل ألوان أخرى . على استخدام المصطلح . وفي فترة مبكرة من نشأة البحث العلمي « كان الأصمعي يقول : زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر . لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين » (٨٧٦) . والأصمعي يستخدم مصطلح « مذهب المطبوعين » واضحا . لا نستطيع أن نقول ان الأصمعي كان يروي لفظا جاهليا . هذا أمر محتمل . لكنه غير مؤكد . بيد أن استعمال الأصمعي لمصطلح « مذهب المطبوعين » فيه إشارة صريحة الى المصدر المذهبي للقضية . وهنا يحسن أن نذكر أن العالم العربي كان اجابات على أسئلة المجتمع . كتاب فحولة الشعر للأصمعي أسئلة موجهة من أبي حاتم السجستاني وأجوبة من الأصمعي عليها . وكانت الرسالة العذراء لابراهيم بن المدبر اجابة عن استفهام عن « جوامع اسباب البلاغة » ، و « غوامض آداب أدوات الكتابة » (٨٧٧) . ومن الواضح من ألفاظ « أسباب » و « آداب أدوات » أن موضوع الرسالة متعلق بمفهوم الابداع من حيث يتوسل اليه المبدع بأسباب وأدوات . ومعنى هذا أن القضايا المتعلقة بتهيئة الطبع للابداع كانت محل تساؤل اجتماعي ، فانبعث النقاد يجيبون على الأسئلة المطروحة . ويقع مصطلح « الطبع » في سياق التحولات الدلالية فيصبح معنا للفظ . يقول ثعلب : « فاما جزالة اللفظ فما لم يكن بالمغرب البدوي . ولا السفساف العامي ، ولكن ما اشتهد أسره ، وسهل لفظه ، ونأي واستصعب على غير المطبوعين مرامه ، وبوهم امكانه » (٨٧٨) . وهنا يرتبط اللفظ بالطبع عن طريق النعت بالجزالة . فالجزل لا يتحقق بغير قوة في الطبع ، تتمثل في الوصول الى الصعب . ومفهوم الابداع المسيطر على النص هو المفهوم الذي يشترط في النص (اللفظ) أن يعكس ما في الطبع من قوة . وفي نظره آخر أخذ فخرالدين الرازي بنكر جميع ما يقال في مدح اللفظ لأنه مثلا

(٨٧٥) الأصمعي : فحولة الشعراء - ص ٢٤٠

(٨٧٦) الشعر والشعراء - ص ٧٨/١

(٨٧٧) الرسالة العذراء - ص ٩٠

(٨٧٨) قواعد الشعر - ص ٥٩

جيداً السبب، أو صحيح الطبع ، مؤكداً على أهمية الدلالة الالتزامية (٨٧٩) .
 وظهور الطبع ظهوراً سلبياً عند الرازي إنما يكشف عن اهتمامه بما في
 النص من أصباع جمبلة . فالتعارض بين النصين ليس معارضاً في قضية
 اللفظ والمعنى ، وليس معارضاً في قضية الطبع والصنعة ، لكنه في
 الحقيقة معارض في فهم سىء آخر ، عائب حاضر ، مدجل غير ظاهر ، أنه
 مفهوم الابداع السى . ومن السهل إذا رجعنا الى نص كلامه نعلم ان يرى
 ضرباً من التحويلات الدلالية ، ففكرنا اللفظ والطبع اسندهما فكرة البدوى
 وهذا بابا المنزوم - وان لم يكن مذكوراً - الحضري . وهناك اهتمام عند
 ثعلب بالناكيد على أن اللفظ الشعري ليس « بعامى » أى ليس في متناول
 الناس البسطاء . هذا الاهتمام يفصح عن عنصر طبقي خفى ، لكنه مستوى
 من مسنويات التحويل . كذلك فإن عناية ثعلب بالوقوف موقف الوسط
 بين المغرب والسنساف مظهر من مظاهر التركيب بين طرفي القضية :
 الطبع والصنعة ، وهذا ما لمسّه الباحثون باسم التوفيق أو التوسط .
 وهذا التعارض في مفهوم الابداع بين ثعلب والرازي لا يعنى أن أحدهما
 ناصر للطبع ، والآخر للصنعة ، فكلاهما يعرف أن الطبع صانع ، وأن
 الصنعة تعلم للطبع . والتعارض الخادع يكمن في الواقع في فهم الابداع .
 ويمكن أن نجد التعارض عند باحث واحد مثل ابن سنان الخفاجي . يتحدث
 ابن سنان عن تميز الانسان من الحيوان بالنطق ، وتميز الحكيم من غيره
 بالفصاحة والبلاغة . ثم يقول : « ووجب على من أراد أن يخرج من حيز
 ذلك الصامت الناطق سلوك الطريق الذي به توجد الفضيلة ، وعنه تدرك
 الميزة ، باجتهاده ان كان لادربة له، وتكلفه ان كان لا طبع عنده » (٨٨٠) .
 وظاهر كلامه جواز الوصول الى البلاغة بالتكلف والاجتهاد بغير طبع
 أو دربة . وفي موضع آخر يذكر أن صناعة تأليف الكلام المخصوص
 كمالها - ككل صناعة - بخمسة أشياء : الموضوع وهو الكلام المؤلف من
 أصوات ، والصانع وهو المؤلف ، والصورة وهي الفصل للكاتب والببت
 للشاعر ، والغرض كالمدهج والهجاء : « وأما الآلة فأقرب ما قل فيها انها
 طبع هذا الناظم ، والعلوم التي اكتسبها بعد ذلك ، ولهذا لا يمكن أحداً
 أن يعلم الشعر من لا طبع له وان جهد في ذلك ، لان الآلة التي يتوصل
 بها غير مقدورة لمخلوق ، ويمكن تعلم سائر الصناعات لوجود كل ما يحتاج
 اليه من آلاتها » (٨٨١) . وهذا كلام « واضح » في أن الطبع ضروري
 لا مفر منه . فكيف نوفق بين النصين ؟ اننا لانحتاج الى بذل جهد كبير
 في التفسير ، فقضية الطبع والصنعة ، والتداخل بينهما يتيحان لابن سنان

(٨٧٩) نهاية الايجاز في دراية الاعجاز - و ص ١٤ - ١٥ .

(٨٨٠) سر الفصاحة - ص ٥١ .

(٨٨١) نفسه - ص ٨٣ - ٨٤ .

أن يقول هانين العبارتين في كتاب واحد . فالتعلم ينشئ طبعاً ، أما « كمال » الصنعة فيحتاج الى ما يمكن أن نسميه « الطبع الأصلي » . والمشكلة أن الناقد القديم قد تحدث عن الطبع كنعيت للشعر ، وكنعت للشاعر . لكنه لم يحلل الطبع نفسه ، وهذا ما يحتاج الى جهد الباحثين . ومسلك الناقد القديم في الحديث عن الطبع يكتشف عن طبعه الفضبة بوصفها متارة خارج المبدع ، وبوصف النقد محاولة لاهثة للوفاء بحاجات نقدية اجتماعية . وفكرة الطبع الأصلي فرض يطرح طبيعة تركيب ذهنية الطبع و الصنعة في المفهوم القديم ، فالطبع يطرح الصنعة ، التي يعود فتعكس على الطبع .

ومن المفيد أن نقابل بين ما يقوله ابن قتيبة عن الطبع ، وما يقوله ابن رسيق . أما ابن قتيبة ف يرى في الطبع نعماً للشاعر ، وأما ابن رسيق ف يرى فيه نعماً للشعر . يقول ابن قتيبة : « فالمتكاف هو الذي قوم شعره بالثقاف ، ونقحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر ، كزهير والحطيئة » (٨٨٢) . ثم يقول : « والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقندر على الفوافي وأراك في صدر بيته عجزه ، وفي فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ، ووسى الغريزة ، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزجر » (٨٨٣) . ويفرر أن الشعراء مختلفون في الطبع (٨٨٤) . فالنعيت هنا - كما هو واضح - متعلق بالمبدع .

أما ابن رسيق فيقول : « ومن الشعر مطبوع ومصنوع ، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولاً ، وعليه المدار . والمصنوع وان وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفاً تكلف أشعار المولدين ، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمل ، لكن بطباع القوم عفواً ، فاستحسنوه ومالوا اليه بعض الميل ، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره » (٨٨٥) . فالطبع والصنعة هنا يؤولان الى قضية عمود الشعر والبديع ، ويؤولان الى شعر « القوم » من العرب ، في مقابل أشعار « المولدين » . وهذه التحويلات تكشف عن الطابع المذهبي للقضية الذي تحول بها من تأمل في الانسان المبدع الى تأمل في مذاهب الشعر .

وتعتمد هذه التحويلات على آلية بسيطة ، فالطبع والصنعة حالات للانسان ، ومن هنا نلتفت الى الانسان ، ثم هي من خلال المبدع تظهر في النص . ومن هنا نلتفت الى النص ومذاهبه . ولقد ذكر ابن قتيبة أن التكلف يظهر في الشعر ، وذكر علامات واضحة عليه ، مثل كثرة

(٨٨٢) الشعر والشعراء - ٧٨/١ .

(٨٨٣) نفسه - ٩٠/١ .

(٨٨٤) نفسه - ٩٣/١ .

(٨٨٥) الصدة - ١٢٩/١ .

« الضرورات » . وحذف ما بالمعاني حاجة اليه . وزيادة ما بالمعاني غنى عنه . (٨٨٦) ، وأن ترى البيت مقرونا بغير جاره . ومضموما الى غير لفقه (٨٨٧) . وكلامه عن المطبوع فيه نفس الاتجاه وان كانت علاماته تهيب بالذوق اهابة كاملة . وعلى هذا الاساس يعمل ابن رشيق . لا على دراسة مفاهيم الطبع والصناعة بوصفها حالات نفسية ، بل بوصفها ظواهر شعرية .

ولا يعنى موقف ابن رشيق هذا أنه لا يلتفت الى الطبع والصناعة بوصفهما حالات للمبدع . فهو واع بهذا المستوى من مستويات القضية . نجده يقول : « والمطبوع مسنن بطبعه عن معرفة الأوزان ، وأسمائها ، وعلمها . لنبو ذوقه عن المزاخف منها والمستكره . والضعيف الطبع محتاج الى معرفة شئ من ذلك يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن (٨٨٨) والطبع هنا يقابل « المعرفة » وهى « الصناعة » ، والطبع يستطيع أن يستقل عن الصناعة مادامت « معرفة » ، لكنه لا يستطيع عنها مادامت « بديعا » ، كما ظهر فى النص السابق لابن رشيق حين أشار الى أن المطبوعين يقع منهم ما يسمى بالصناعة عفو الطبع . ويظل الطبع ، فى جميع الأحوال ، شبيها يتضمن نوعا من المعرفة تتحول الى تعلم صريح ، أو تكلف ، كلما يضعف . وابن رشيق يتحول بالأمر كله الى نوع من المعرفة ، والأسماء ، والعال ، لأن اهتمامه ، فى الواقع ، منصب على النص وأصباغه بوصفها مجلى الابداع .

وخلاصة القول ان قضية الطبع والصناعة لها بناء واحد عند جميع النقاد الذين يظلمهم المنهج بسمانه التجريبية ، وهذا البناء لا ينحاز الى أى من المذاهب المطروحة بين المبدعين ، بل هو يحمل مثالا جماليا أعلى قائما على فكرة كمال التركيب . يتفق ويختلف ، فى وقت واحد مع المذاهب المطروحة . أما ما يختلف حوله النقاد بحق فهو تصورهم لمفهوم الابداع الفنى . من حيث علاقته بالنص ، لا من حيث طبيعته الخاصة ، التى هى على الدوام طبيعة ذات طابع تجريبي واضح .

(٨٨٦) الشعر والشعراء - ٨٨/١ .

(٨٨٧) نفسه - ٩٠/١ .

(٨٨٨) العمدة : ١٣٤/١ . وانظر أيضا ١٥٠/١ - ١٥١ حيث يشترط الطبع والذوق .

لن أراد الانتفاع بتعلم الأوزان .

اللفظ والمعنى

(أ) لقيت قضية اللفظ والمعنى اهتماما شديدا من القدماء المحدثين، حتى ليبدو أنها القضية الكبرى في الخطاب القديم . ولقد مضى الباحثون يؤكدون أمرين يحتاجان الى مراجعة كبيرة ، وكثير من التحقيق .

أما الأمر الأول فهو تأكيدهم أن اللفظ والمعنى هما ما يسمى في النقد الحديث باسم الشكل والمضمون ، أو المادة والمحتوى ، أو الصورة والدلالة . أو ما الى ذلك (٨٨٩) . والواقع أن المرء لأول وهلة يشك في أن اللفظ هو الشكل ، أو أن المراد بالمعنى هو المراد من المضمون . صحيح أن النقد القديم لم يضع تعريفات دقيقة حينما يرد ذكر المصطلحين ، لكن هذا لا يتيح لنا أن نحملهما فوق ما يطيقان ، أو أن نهمل ما في اسقاط التعريف من اشارة صريحة الى أن القضية صادرة عن جهات لم تكن مسلحة بالمنهج العلمي ، ثم عمل النقاد المنهجيون على طرح قضية أو مركب برفع الالتباس، والتناقض ، وكثيرا من الغوغائية التي لفت اللفظين .

على أننا نستطيع أن نطهئ في الامام بتعريف المصطلحين المتنازعين الى الشريف الجرجاني في تعريفاته التي أوجزت دلالات الكلمات عند القدماء . أما اللفظ فهو - عنده - : « ما ينلفظ به الانسان ، أو في حكمه ، مهما كان أو مستعملا » (٨٩٠) ولعل المراد بما « في حكمه » اللفظ المكتوب غير المنطوق . أما المعنى فهو : « ما يقصد بشيء » ، والمعاني : « هي الصور الذهنية من حيث أنه وضع بازائها الألفاظ ، والصور الحاصلة في العقل فمن حيث أنها تقصد باللفظ سميت معنى ، ومن حيث أنها تحصل من اللفظ في العقل سميت مفهوما ، ومن حيث انه مقول

-
- (٨٨٩) انظر : د . عبد الفتاح عثمان : نظريه الشعر في النقد العربي - ص ١٠٤ ، د . عبد الواحد علام : قضايا ومواقف - ص ٢٩ ، د . مومني : نقد الشعر - ص ٢٨٦ ، د . طبانة : دراسات في نقد الأدب العربي - ص ١٦٧ ، د . منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدي والبلاغي - ص ٢٣٠ ، د . عبد الواحد حسن : قضايا النقد الأدبي - ص ٢٦٥ ، أحمد محمد عسر : قضية الأدب بين اللفظ والمعنى وبين الأشكال والدلالات قديما وحديثا - دار الكتاب العربي - ١٩٥٤ م ، د . شكرى عياد : نائير كتاب الشعر في البلاغة العربية - دراسة ملحقة بتحقيق كتاب الشعر لأرسطو - ص ٢٤٨ ، د . غنمي - هلال : النقد الأدبي الحديث - ص ٢٤١ .
- (٨٩٠) التعريفات - ص ١٩٢ .

فى جواب ما هو سميت ماهية ، ومن حيث ثبوته فى الخارج سميت حقيقة ، ومن حيث امتيازها عن الأغيار سميت هوية » (٨٩١) . ومن الواضح أن الشريف الجرجاني قد كشف عن أمور شديدة الارتباط بالكلمتين ، فالكلمتان من ناحية معلقتان بما يخرج من الفم فلا يسبح تعميمهما على أمور أكبر ضمن ما يسمى بالشكل ، وهما من ناحية ثانية يفتضان الى وجود خاص فى العقل من حيث ينعافسان بمفهوم الصورة الذهنية ، ومن حيث ان المعنى هو ما يقصد بشئ سواء أكان هذا الشئ لفظا أم ما هو فى حكم اللفظ ، وهما من ناحية أخرى معلقتان ببعضهما برابطة تنمى فى فكرة «الوضع» ، فاللفظ موضوع بازاء المعنى؛ وهى فكرة تتسق اتساقا عجيبا مع كون العلاقة بين الحدين : اللفظ والمعنى، قضية فيها موضوع ومحمول. فإذا قلنا ان المراد باللفظ هو مرادنا بالشكل لكننا نعمل ان أمورا مثل بناء القصيدة ونعدد أغراضها إنما هى من قبيل اللفظ ، وليس هناك دليل واحد على أن الناقد القديم كان يسمي الأغراض لفظا ، كما أن كلمة «الأغراض» من وادى المعنى لا اللفظ .

ولكى يرسخ الباحثون مذهبوا اليه من التسوية بين القديم والحديث مضوا يقولون ان الشكل هو الصورة الخارجية ، أو الفن الخالص المجرد عن المضمون (أى أن تعريف الشكل معلق على تعريف المضمون اللاحق) ، أما المضمون فهو كل ما يشتمل عليه العمل الفنى من فكر أو فلسفة ، أو أخلاق أو سياسة أو دين أو غير ذلك من موضوعات ذات شأن تاريخى أو وطنى ، وهو بهذا المادة الخام التى يشكلها المبدع (٨٩٢) (أى أن تعريف المضمون يعود فيعلق على تعريف الشكل) . ومع ما هناك من خلط بين المضمون والموضوع والمادة ، فأخطر شئ هو تجاهل التفاوتات الهائلة بين تعريفات الباحثين المحدثين لمصطلحي الشكل والمضمون ، بل وتجاهل أن النقد المعاصر قد تجاوز - وربما أسقط - القضية تماما بالاستعانة بمفاهيم أكثر شمولاً مثل البنية ، والعلامة ، والتعبير .

ولا بزعم هذا التصور الذى نراجع شئ قدر أن نورد طائفة من عبارات المحدثين فى الشكل ، والمضمون ، واللفظ ، والمعنى ، ليظهر التفاوت الشاسع الذى لا يلبق أن نخفله اغفالا . اذا بدأنا بكانت فسوف نجد أنه يقرر أن المعانى لا تستفاد من الأشياء على ما يزعم الحسيون ،

(٨٩١) التعريفات - ص ٢٢٠ وقارن بأساس اللغة مادة لفظ ص ٤١١ حيث ترتبط كلمة اللفظ أيضا بما هو منطوق ، وحيث يتضح أن كلمة اللفظ قد خرجت عن معناها الحقيقى ، وهو اخراج اللفظ ، الى المجازى وهو اخراج الكلمة من الفم .

(٨٩٢) د. العشماوى : قضايا النقد الأدبى - ص ٢٣٧ - ٢٣٨ . وانظر د. طلالة : قضايا النقد الأدبى ص ٧٢ والفارق بينهما ضئيل .

والأسياء لاستيفاد من المعانى على ما يزعم العقليون ، ولكن المعانى هى الشروط الأولية المتعلقة بها المعرفة الحسية (٨٩٣) .

فالمعانى هـا مناقضة فى دلالتها مع ما أراده الجرجاني من قبل مناقض الموقف الكانسي المنالى مع الموقف التجريبي « الوضعي » القديم .

ولقد نخلص بندتو كروتشه من بنائية الشكل والمضمون بتعويله على فكرنى الحدس والتعبير ، وهما فى الواقع فكرة واحدة ، لأن الحدس تعبيري ، والتعبير هو اللغة بمعناها الواسع « من حيث هى فعل الكلام نفسه » (٨٩٤) ، فنحن عند التعبير أمام حدوس ، والحدس مفهوم ممالى لا ينمايز فيه شكل من مضمون ، لأنه انماج فوري للدلالة .

وميز جورج سانتيانا بين أمرين : دراسة التعبير والاستمتاع به . أى دراسة الايحاء بما هو معطى ، وهذا هو المميز للتعبير الحديث ، وبين دراسة الشكل والاستمتاع به ، أى دراسة ما فى المعطى من تناسب (٨٩٥) . وميز فى كل تعبيري بين حدين : الحد الأول وهو الموضوع المائل أمامنا بالفعل ، وهو الكلمة ، أو الصورة ، أو الشيء المعبر ، والحد الثانى هو الموضوع الموحى به ، أو الفكرة ، أو الانفعال الاضافى ، أو الصورة المولدة ، أو الشيء المعبر عنه . ويوجد هذان الحدان معا فى الذهن ، ويتألف المعبر من اتحادهما (٨٩٦) . وينتهى الى أن « الشكل هو إيجاد الوحدة من الكثرة » (٨٩٧) . وهناك صعوبة بالغة فى أن نرفع مصطلح « اللفظ » ليعنى « الشكل » فى هذا السياق .

أما الطاهراتيون فأشاروا الى بنيتين للعمل الفنى : « المكانية » وهى المظهر الحسى الذى يتجلى على نحوه الموضوع الجمالى ، و « الزمانية » وهى التى تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحى . ويتم هذا خلال ثلاثة عناصر : المادة ، والموضوع ، والتعبير (٨٩٨) . وليس الأخذ بمصطلح التعبير الا تجاوزا لثنائية الشكل والمضمون ، لأن التعبير هو الرابطة الحية التى تجمع بين الفنان وعمله الفنى ، وهو العنصر الانسانى الحقيقى الذى يكمن فى صميم العمل ، وهو ذو طبيعة حدسية مباشرة (٨٩٩) .

(٨٩٣) د . يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة - ص ٢١٣ .

(٨٩٤) كروتشه : المجلد فى فلسفة الفن - ص ٦٧ .

(٨٩٥) سانتيانا : الاحساس بالجمال - ص ١٩٦ .

(٨٩٦) نفسه - ص ٢١٤ .

(٨٩٧) نفسه - ص ١١٩ .

(٨٩٨) د . زكريا ابراهيم - مشكلة الفن - القاهرة - مكتبة مصر - ص ٢٢ .

(٨٩٩) نفسه - ص ٤٦ .

والمعنى عند ديكنز استخدامان : الأول هو الوحدة الغائية أو الحيوية التي يحفظ عليها العلاقات والعمليات البنائية في حياة عقل فردي أو جماعي ، وهو لفظ عام يشمل كلا من المفرد والدلالة . والاباني هو العلاقة بين علامة Sign أو تعبير ، وما تدل عليه أو تعبر عنه (٩٠٠) . وهي استعمالات معقدة بعيدة تماماً عن السبب القديم .

ولقد أخذ الجشططيون بفكرة التعبير وهو عندهم « جشططت من نمط جند أولي » (٩٠١) أو هو الجشططت الغالب للصورة ، وهو المعنى الذي يشق من تفاعل عناصر الصورة وتنسبها تنسيقاً فنياً خاصاً (٩٠٢) .

وإذا نظرنا إلى هيدجر نجد الأمر عنده معقد ، فالمعنى « تصور يضم الهيكل الشكلي لما ينمى بالضرورة لما يفصله (أو يبرزه) العرض (التبيين - البسط) الفاهم ، والمعنى هو ذلك الذي يتجه إليه المشروع من خلال التركيب المسبق للملك والبصر والتناول ، وعن طريقه يصبح شيء ما مفهوماً بوصفه شيئاً » (٩٠٣) . أما عن اللفظ فيقول هيدجر : « إن المنطوق المسموع من اللغة يحتفظ به في التوافق الذي يوفق بين جهات العالم الأربع ، أو رباعه الفريد ويجعلها تتفاعل وتتداخل » (٩٠٤) . وهي مفاهيم معقدة تحيل على مفاهيم سابقة دقيقة عند هيدجر مثل مفهوم الرباع ، وهو أركان العالم الأربع من أرض وسما وفانين وسماوين ، واللغة تحمل تفاعل هذه الأركان بوصفها أسلوب كينونة ، وافصاحاً منظماً عن التفهم الوجداني للوجود في العالم ، وللعلاقة التي تربط الإنسان بالأشياء ملكاً لها ، أو بصراً بها ، أو تناولاً واستعمالاً .

وفي الامكان أن نسوق نصوصاً كثيرة نستطرد بها وراء جون ديوى ، وريتشاردز ، وت . اس . اليوت ، ورومان جاكسون ، وعشرات غيرهم . لكن ما قدمناه فيه الكفاية للتدليل على ما يعتور محاولة إسقاط مفاهيم معاصرة على مفاهيم قديمة من خطأ مدمر لكل فهم صحيح للتقديم والحديث على السواء (٩٠٥) .

(٩٠٠) د . صلاح فصوصه . الموسوعة في العلوم الانسانية - هامن ص ١٧٧ - ١٧٨ .

(٩٠١) بول جيوم : علم نفس الجشططت - ص ٢٦٧ .

(٩٠٢) د . محمود البسيروني الفن والتربية - ص ٩٠ .

(٩٠٣) د . عبد الغفار مكاوي : نداء الحقيقة - ص ٧٨ .

(٩٠٤) نفسه - ص ٢١٨ .

(٩٠٥) انظر تحليل فكره المعنى عند د . عزيمى اسلام : مفهوم المعنى : دراسة تحليلية - حوليات آداب الكويت - الرسالة ٣١ من الجولة السادسة ١٩٨٥ م - ص ص ٢٤ - ٩٢ ، حيث هناك مادة وفيرة عن المعنى .

(ب) والأمر الثانى الذى يحتاج الى مراجعة وتحقيق هو اتجاه الباحثين الى تقسيم النقاد القدامى الى ثلاث فرق : فريق أنصار اللفظ ، وفريق أنصار المعنى ، وفريق ثالث يسوى بينهما أو يتجاوزهما الى غيرهما (٩٠٦) . وليس أدل على خطأ هذا التقسيم من أن الباحثين مختلفون فى شأن بعض النقاد هل هم لفظيون أو معنويون ؟ فالجاحظ مثلا يقال انه لفظى دون أن نعرف كيف ينبج هذا الاتجاه وهو معنولى ، والمعتزلة من أنصار العقل وأحق بالمعنى " ومن العريب أن عبد القاهر يتابع الجاحظ، لكنه يضاد القاضى عبد الجبار المعتزلى ، ويعتمد فى مناقشته للمعتزلة على اتهامهم باللفظية (٩٠٧) كانت اللفظية نهمة ، لأن اتجاه النقد القديم كان ينصب أساسا فى تأكيد الارتباط بين الطرفين ، ونصرة الصياغة (٩٠٨) . وإذا كان ابن سنان الخفاجى ممن يرون الفصاحة فى اللفظ فهو يشترط وضوح المعنى لكل فصاحة وبلاغة (٩٠٩) ، واعتذر عن حصر المعانى بفوائين تسنوعب أفسامها لأنه عسير ولبس أدبيا ، فهو ثمرة علم المنطق ، ونتيجة صياغة الكلام (٩١٠) . فلا توجد لفظية ، أو معنوية ، فى النقد القديم ، ولكن اتجاه الخطاب القديم ينصب فى تركيب ، وتأليف قصية واحدة من اللفظ والمعنى . ونستطيع أن نرد خلاف عبد القاهر مع النقاد السابقين عليه الى خلاف حول الطريقة التى يحددون بها القضية المنطق عليها . فلقد راحع النقاد بدائل كثيرة مثل البيان ، والبلاغة ، والفصاحة ، ولجأ الجاحظ - فيما لجأ اليه - الى فكرة الصياغة ، وجاء عبد القاهر لينقظ فكرة النظم ويحفل بها . فالخلاف خلاف اصطلاحى فى جوهره ، لا يخلو من ظلال لقضايا كلامية مسنممة من خارج النقد المنهجى .

والقارىء للنقد القديم يشعر شعورا قويا بأن اللفظ والمعنى كانا مشكلة حادة تمايزت حولها المواقف بين أنصار اللفظ ، وأنصار للمعنى ،

(٩٠٦) اطر د . عنمى هلال . النقد الأدبى الحديث - ص ص ٢٤٣ - ٢٧٦ ، د . القط . مفهوم الشعر - ص ١٧٥ ، د . مند حسن . الطرية النقدية عند العرب - ١٧٥ - ١٨٠ ، د . طئانه . دراسات فى نقد الأدب - ص ١٦٧ ، ١٧٩ وله : قضايا النقد الأدبى - الأنحلو المصرية - ط ٢ - ١٩٧١ ص ٢٠٠ ، د . هداره : مشكلة السرفات - ص ١٩٧ - ٢٠٣ ، د . احسان عباس . تاريخ النقد الأدبى - ص ١٧ ، د . شكرى عياد : أثر كتاب الشعر على البلاغة العربية - ص ٢٤٨ ، د . العشماوى . قضايا النقد الأدبى - ص ٢١٢ .

(٩٠٧) الدلائل - ص ٤٥٤

(٩٠٨) راحع د . عبد الواحد علام فى اتجاه النقد القديم لنصره الصياغة - قضايا ومواقف - ص ص ٤٠ - ٨٥ .

(٩٠٩) ابن سنان . سر الفصاحة - ص ٢١٢ .

(٩١٠) نفسه - ص ٢٢٥ .

مفهوم الابداع - ٣٠٥

وآخرين من دونهم ، على ما شرح عبد القاهر فى الدلائل • لكن عبد القاهر لم يذكر أسماء محددة فى كل فريق ، فمضى الباحثون يصنفون النقاد باحثين عن مصداق لما يشعرون به من انقسام • لكنهم بحثوا فى المكان الخطأ ، لأن هذه الفرق كانت قائمة فى المستويات الأخرى للنقد التى لم يصلنا الا أقل القليل عنها • أما النقاد المنهجيون فلم يكونوا على هذا النحو من الانقسام •

(ج) وفى ظل اسقاط الباحثين لفضية حديثة على قديمة ، وفى ظل محاولتهم أن يقسموا النقاد فرقاً فيخلقوا بهذا بين النقاد القديمى صراعاً لم يقيم ، أصبحت القضية قضية نقدية ، ولم تعد مشكلة ملتبسة فى المجتمع وفى صراعائه ، يحاول النقد المنهجى الاجابة عليها • وكان من الممكن أن تظهر لنا طبيعتها المذهبية والاجتماعية مادام كثير من الباحثين يرى أن هذه القضية لها مصدر فى الاختلاف حول القرآن : هل هو معجز بلفظه أم بمعناه ؟ وهل هو مخلوق بلفظه أو بمعناه ؟ وذهب كثير من الباحثين الى أن أصل القضية ممتد فى علم الكلام (٩١١) ، الا أنهم عفاوا على هذا الأثر ، ولم يسألوا أى سؤال عن التفاوت الذى يقع لقضية تنتقل من علم الكلام الى سياق النقد والبلاغة •

وخلافاً للاتجاه العام يذهب الدكتور عبد الواحد علام الى أن قضية خلق القرآن قد بنيت على أساس من اللفظ والمعنى (٩١٢) • ولدى هناك من سبيل لحسم هذا الاختلاف ، فقضية خالق القرآن تفضى الى قضية اللفظ والمعنى ، والعكس صحيح ، فاتصال القضايا لا ينتج اتجاهها واحداً من قضية فاعلة الى قضية منفعة دون انجاه عكسى •

ويحاول جرونيباوم فى اتجاهه المقارن ، الباحث عن روح القرون الوسطى وراء الظواهر المختلفة ، أن يؤكد وجود شبهة رواقى ، وآخر هلمستى • لقضية اللفظ والمعنى عند العرب (٩١٣) • وهذا الاتجاه – بالطبع – لا يكشف عن مصدر القضية ، بل يحيل الى ما هو خارج النقد ، وخارج المجتمع العربى كله •

(٩١١) د. العشماوى : فضايا النقد الأدبى – ص ٢٦٢ ، د. جابر عصفور : الصورة الفنية – ص ٣٤٨ ، أحمد محمد عنبى : قضية الأدب بين اللفظ والمعنى – ص ١٧ ، د. القط : مفهوم الشعر عند العرب – ص ١٧٥ ، د. هدارة : مشكلة السرقات – ص ١٩٧ ، د. عبد الواحد حسن : قضايا النقد الأدبى – ص ٢٦٦ •

(٩١٢) د. عبد الواحد علام : قضايا ومواقف – ص ٣٥ •

(٩١٣) جرونيباوم : دراسات فى الأدب العربى – ص ٢٩ هامش ١٣ – وكلامه لا يكفى بحال للقول ان اليونان والرومان عرفوا قضية اللفظ والمعنى •

وهناك من يرون أن القضية قد نشأت نشأة لغوية ، يعللها الدكتور زغلول سلام بأن المعنى الواحد يمكن التعبير عنه بأكثر من لفظ مما يدفع الى السؤال عن تفاضل الألفاظ والمعاني (٩١٤) . ومن الواضح أن هذا التعليل لا ينهض تعليلًا كافيًا للقضية ، فهي ظاهرة عامة في جميع اللغات ، لا مبرر لنحولها دون سائر ظواهر اللغة ، الى قضية اجتماعية كبيرة .

فإن كانت هذه الأفكار لا تكفى للكشف عن مصدر القضية ، فإننا نستطيع أن نقول مع الدكتور شكري عباد ان : « من المحقق أن الخصومة حول اللفظ والمعنى ما كانت لتشتد هذه الشدة لو لم تغد لها دوافع اعتقادية وأخرى سياسية واجتماعية » (٩١٥) . لكن الأمر لا ينحصر في تأثير سباطان الشعر القديم ، أو في تأثير ظهور أبي تمام بمذهب جديد في الشعر (٩١٦) ، مع بقاء هذه العوامل مؤثرة .

إن مصدر القضية يكمن في المسويين الأولى والمذهبي . ولقد لاحظ الدكتور شوقي ضيف أن الشعراء الجاهليين كانوا يبدون في نايبا مراجعاتهم بعض الآراء في الألفاظ والمعاني (٩١٧) . وهذه الملاحظة إذا دعمت بتأمل فيما وصلنا من مواقف نقدية جاهلية ، وبتخيل لما كان يفعله عبيد الشعر بقصائدهم وهم يحككونها ، فإن المرء يشعر بأن لهذه القضية أصلا جاهليا مغرقا في المستوى الأولى والمذهبي من مستويات النقد . ويجب أن نذكر أن مصطلح « اللفظ » كان مرتبطا « بالفهم » ، وكان الجاهليون يتصورون أن النسبطين الموحية تافى بكبات الشعر في فم الشاعر وجوفه . وكلمتا « اللفظ » و « الالفاء » متقاربتان . ولقد سمي الشعر « بالقريض » وهو لفظ متصل بالفهم . يقول الزمخشري : « وقرض الشاعر ، وله قريض حسن لأن الشعر كلام ذو تقاطيع أو سمي بالقريض الذي هو العجرة » (٩١٨) أما القطع والقرض فصلتهما بالأسنان والفم واضحة . وأما العجرة فهي الخوف ، فيقال : « كظم البعر جرتة » ، ويقال : « ألقاه في جريته أى أكله وهي الحوصلة » . والمادة متصلة بالفهم واللسان ، فيقال : « وأجر لسانه : منعه من الكلام ، وأصاه من أجار

(٩١٤) د. زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبي - ص ٦٧ .

(٩١٥) د. شكري عباد : أثر كتاب الشعر على البلاغة العربية - ملحق بتحقيق كتاب الشعر - ص ٢٤٧ - ٢٤٨ .

(٩١٦) نفسه - ص ٢٤٨ .

(٩١٧) د. شوقي ضيف : البلاغة بطور وتاريخ - ص ١٢ وانظر د. عبد الواحد حسن : قضايا النقد الأدبي والبلاغة - ص ٦٤ .

(٩١٨) أساس البلاغة : مادة « قرض » ص ٣٦٣ .

الفصيل ، وهو أن يسبق لسانه وينسد عليه عود لثلا يرتضع ، لأن العود بلسانه « (٩١٩) . فالحقل اللغوي يدور حول الفم ، والشموحية تعطف به ، وفي ظلها يتكون موضوع القضية : « اللفظ » ، يحمل « المعنى » والمقصد .

واذا رجعنا الى آيات سورة الشعراء فسوف نجد مشكلة والمعنى قائمة مشروحة . الشعراء من جهة « ينبعهم الغاؤون » ، وهم أصحاب الشياطين المغوية . وهم أيضا « يقولون ما لا يفعلون » أقوالهم ، أو ألفاظهم ، يخالف حقائق معانيهم . فالشاعر « فائل » أو « لافظ » لمعان فاسدة مستمدة من قوى غريبة .

فالقضية بما تحمله من تفاوت والتباس بين اللفظ والمعنى كامنة في مستويات قديمة ، وأخذت عوامل الصراع الاجتماعي تغد واستعاد الحوار الاجتماعي هذه الكلمات ، واستخدمت استخداما عنمى ملفوفا بالتباس ، والتحول الدلالي ، والاستخدام التقويمي .

(د) ومع أن الشغل الشاغل إنما هو شغل « بالمفط » و « باللا » إلا أن الباحثين الذين أدركوا أنها قضية لغوية كانوا قلة (٩٢٠) . يحاول أحد من الباحثين أن يرى القضية في ضوء فلسفة اللغة عند اللغة وعند العرب ذات مستويات . هناك مستوى أول يتميز وضع الكلمة المفردة لمعنى مخصوص عند الواضع كوضع كلمة زيد لا معين . الكلمة في هذا المستوى مستقلة بالمفهومية ، دالة بنفسها من الوضع . أما المستوى الثاني فهو مستوى التركيب حيث لا تفقد معناها إلا بإسنادها الى غيرها على نحو مخصوص رآه الواضع في العرب ، ويختلف عنه في اللغات الأخرى في أحبان كثيرة . وكلمة زيد دالة بذ على المسمى به ، ومفهوم الابتداء لا يتحصل لزيد إلا اذا أسندناه الى كقولنا زيد منطلق . ومفهوم الفاعلية يتحصل له بالمثل بالإسناد كقام زيد ، وكذلك سائر المفاهيم التركيبية (٩٢١) .

واللغويون المناخرون يقيسون هذا النقسم على رمز المرأة ، ف أمام المرأة ببصر وجهك بواسطة المرأة ، فاذا تأملت المرأة ذاتها لم تعد

(٩١٩) نفسه مادة « جرر » ص ٥٦ .

(٩٢٠) د . زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبي - ص ٦٧ . واطر د . عبد عثمان : نظرية الشعر في النقد العربي القديم - ص ١٠٤ .

(٩٢١) انظر الفصل الخاص بالتحصيل في الوضع وآثاره في كتاب د . عبد الديع : فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث - حده - الهادي الثقافى - ط ٢ - ١٩٨٦ م - ص ص ١٢٥ - ١٩٧ .

وجهك ، فالعين مبصرة بالذات ، والمرآة مبصرة بالغير ، كما أن اللفظ يدل بالذات بأصل الوضع ، ويدل بغيره بالاسناد (٩٢٢) .

ولقد نهضت أمام اللعويين مشكلة في علاقة المجاز بفكرة الوضع . ولقد أسعفهم في هذه المشكلة مقولة التأويل بناء على أن الدلالة مع المجاز بواسطة القرينة ، فجعلوه تأويليا في مقابل التحقيق الذي يكون فيه دلالة اللفظ على المعنى بالهيئة كالمننى والمجموع والمصغر والمنسوب وعامة الأفعال والمشتقات والمركبات ، ولكن بفي مع ذلك أنه لا يصح إلا على سبيل النحور ، فصار مجازا بعد مجاز ، وكل شيء في شريعة البلاغة المنطقية سبيله الجواز (٩٢٣) .

وتفصيل دقائق هذه الفلسفة للغة أمره يطول . ويكفي الآن اقرار هذه الملامح العامة التي تدور حول ثنائية الوضع والتركيب ، ثم يرتفع بها الى ثنائية الحقيقي والمجاري . هذه الثنائيات نفايل السمين السجري بين الطبع والاكسباب ، أو الأصلي والناوي . وفي سياق هذه الثنائيات راجت ثنائية اللفظ والمعنى من قلب فكرة الوضع مرفعة مع النفسيمات المختلفة . فاذا نظرنا في كتاب نحوى ، في أى باب من أبواب النحو ، ولكن الحديث السحوى لعبد الفاهر الجرجاني عن الحروف ، فاننا نجده يسمها من جهة العمل ستة أقسام على محورى اللفظ والمعنى ، فهناك ما يعمل لفظا ومعنى كحروف الجر ، وما يعمل معنى دون اللفظ كحروف الاستعظام والعطف ، وما يعمل لفظا دون المعنى كحروف الجر المزيعة ، وما يعمل معنى ولفظا ولا يعمل حكما كاللام في قولهم : لا غلامى لزيد . وما يعمل حكما دون المعنى واللفظ كاللام في : علمت لزيد منطلق ، وما لا يعمل بوجه مثل ما اذا كانت صلة كقوله تعالى « فبما رحمة من الله » وأن في قولهم : لما أن جاء ريد كلمته ، وهو كل حرف حشو (٩٢٤) .

فمن الواضح أن ثنائية اللفظ والمعنى هنا ذات حضور قوى ، وأنها تعمل في اطار فكرة الوضع التي لسمهاها من قبل عند الشريف الجرجاني . أما المراد بما أسماه عبد الفاهر « الحكيم » ، أو « العمل حكما » فانما هو اشارة الى مستويات الدلالة الأخرى التي تعلو على الوضع . واذا ضممتنا الى سياقنا عبارة الخطابي في « بيان اعجاز القرآن » : « وانما يقوم الكلام بهذه الأسباب الثلاثة : لفظ حامل ، ومعنى به قائم ، ورباط لهما

(٩٢٢) المصدر السابق - ص ١٤٦ - ١٤٧ .

(٩٢٣) نفسه - ص ١٧٩ .

(٩٢٤) المفصل - ٨٩/١ - ٩١ وما في الآية الأخيرة زائدة وليست موصولة . ولعل

مراد عبد الفاهر بأنها صلة أنها حشو يصل بين الأجزاء .

ناظم « (٩٢٥) ، فسوف نجد أن فكرة الوضع هنا ، ومستوى التركيب
حاضران في كلام الخطابي . ومن الجلي أن اللفظ والمعنى هنا قضية لغوية
لغوية ، يستخدمها الخطابي في تفكيره البلاغي ، يؤول فيه « اللفظ »
موضوع ، والمعنى الى « محمول » . والمعنى فائم باللفظ ، كما يقوم
محمول بموضوعه ، لا خارجه . وفي ضوء هذا الفهم ينضح ما نريد
نقرره من أن اللفظ والمعنى - بالنسبة للنقد المنهجي - لم يكونا طر
مشكلة ، بل كانا قضية عقلية مواترة في الخطاب المنهجي القديم .

(هـ) والقارئ لابن سلام يجد مصداقا لحقيقة ارتباط « اللفظ
بفعل » النطق . قال ابن سلام : « وقال أهل النظر : كان زهير أحسن
شعرا ، وأبعدهم من سخف ، وأجمعهم لكثير من المعنى في قليل
المنطق ، وأشدهم مبالغة في المدح ، وأكسرهم أمالا في شعره » (٩٢٦)
وقال عن لبيد بن ربيعة : « وكان عذب المنطق ، رفيق حواشي الكلام
وكان مساما رجل صدق » (٩٢٧) . وقال عن النمر بن تواب : « -
شاعرا فصيحاً جريئاً على المنطق » (٩٢٨) . وتؤذن هذه العبارات
اللفظ مصطلح حل محل سلف قديم هو « المنطق » . يظهر هذا في عب
« كثر من المعنى في قليل من المنطق » ، فهذا هو المبدأ البلاغي المطا
بالإيجاز ، والاختصار ، ويراد المعنى الكبير في « اللفظ » العليل . والمقابلة بـ
المعنى والمنطق في وصف زهير لا ينفصها الا أن نستبدل لفظا بلفظ فتص
قضية اللفظ والمعنى سافرة . وفي وصف لبيد كان « المنطق » مقاب
لشيء متصل بالمعنى هو « الصدق » . وفي ضوء « المنطق » نفهم « ر
حواشي الكلام » بأنها ذات دلالة صوتية . واجتماع « الفصاحة »
« الجرأة على المنطق » أمر واضح في ربط الابانة بجمال اللفظ . وه
كله مصداق لارتباط فكرة اللفظ بالفهم ، والمنطق ، والأصوات ، وارتبا
ذلك كله بالمعنى .

ويبدو أن الخطاب النقدي كما قام به ابن سلام ، وكما أداه لنا :
غيره ، لم يكن ، حتى نهاية العصر الأموي قد بلور قضية اللفظ والمعنى
في الصورة الاصطلاحية المعروفة . لكن نهايات هذا العصر قد عرفت ظهو
النقد اللغوي في العراق خاصة (٩٢٩) ، فانفتح الباب أمام قضية اللفظ

(٩٢٥) الخطابي : بان اعجاز القرآن - ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن

ص ٢٧ .

(٩٢٦) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء - ٦٤/١ .

(٩٢٧) نفسه - ١٣٥/١ .

(٩٢٨) نفسه - ١٦٠/١ .

(٩٢٩) د. الحاجري . في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية - ص ١١٧ .

والمعنى لنتأمل بما تحمل من تصور للغة الى حقل النقد . وعلى هذا فليس الجاحظ أول من أثار المسئلة (٩٣٠) ، لكنها كانت قائمة قبله في صحيفة بنر بن المعمر (٩٣١) ، وفي فاسفة اللغة ، وفي صميم الموقف النقدي الاجتماعي والمذهبي من الشعر عبر الجاهلية والاسلام . ولم تغب هذه « القضية » لحظة واحدة عن الباحثين ، لأنها كانت أداة للتفكير النقدي . وليس صحيحا أن مشكلة اللفظ والمعنى لم يكن لها أثر عند قدامة (٩٣٢) . الصحيح أن قدامة قد جعل في كتابه نقد الشعر عناية فائقة باللفظ والمعنى . وتفكير قدامة في الشعر يعتمد على هذه القضية ، فالشعر عند لفظ ، ومعنى ، ووزن ونافية . وهو مشغول بنعوت كل منها ، وبأنواع المعاني الشعرية ، وباتلافات هذه الاقسام الأربعة ، وبعبوبها . لكن قدامة لا يصف خلافا ، أو اشكالا ، حول اللفظ والمعنى ، بل يفكر في الشعر - كما يفعل جميع النقاد من أصحاب المنهج - من خلال مجموعة من القضايا العقلية ، أبرزها قضية اللفظ والمعنى .

شيئا فشيئا ، وبدافع من عوامل الصراع الاجتماعي ، بلور النقد العربي مصطلحي اللفظ والمعنى مصطلحين عاكسين لعلاقات معقدة بين الانسان والعالم المحيط به . وحاول النقد المنهجي أن يخاض المشكلة الاجتماعية من طابعها الاشكالي ، ويحولها الى نوع من وصف طبائع الأمور . ولم يكن في النقد المنهجي لفظيون أو معنويون . كان هناك قضية واحدة للتفكير . ومن نماذج هذا الموقف ابن سنان الخفاجي . يبدو ابن سنان حين يربط الفصاحة باللفظ مفردا ومنظوما كأنه لفظي ، والواقع أن موقفه لا يخالف عن موقف سائر النقاد . يقول ابن سنان :

« على أن من كان سليم الفكر صحيح التصور لم يغف عنه شيء ، وما تستقر النفوس ، وإن كان قد يغف عنه كثير مما ذكرناه من الكلام والألفاظ ، لأن في الألفاظ مواضع واصطلاحا يختلف الناس في المعرفة بهما بحسب اختلافهم في معرفة اللغة ، وفهم الاصطلاح والمواضع ، والمعاني ليس فيها شيء من ذلك ، وإنما معيارها العقل وصفاء الذهن ، ولها في الوجود أربعة مواضع : الأول وجودها في

-
- (٩٣٠) د . طيانة : دراسات في نقد الأدب العربي - ص ١٦٧ ، د . المرسى : مفهوم الشعر - ص ٢٨٧ ، د . هدارة : مشكلة السرقات - ص ١٩٧ .
- (٩٣١) د . طيانة : دراسات في نقد الأدب العربي - ص ١٢٥ - ١٢٧ .
- (٩٣٢) د . شكري عباد : أثر كتاب أرسطو على البلاغة العربية - ملحق بكتاب الشعر - ص ٢٤٩ ، د . منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدي - ص ٢٣١ .

أنفسها ، والثاني وجودها في أفهام المتصورين لها ،
والثالث وجودها في الألفاظ التي تدل عليها ،
والرابع وجودها في الخط الذي هو أشكال تلك
الألفاظ المعبر عنه ، وإذا كان هذا مفهوما فإننا في
هذا الموضع إنما نتكلم على المعاني من حيث كانت
موجودة في الألفاظ التي تدل عليها دون الأقسام
الثلاثة المذكورة ، ثم ليس نتكلم عليها من حيث
وجدت في جميع الألفاظ ، بل من حيث توجد في
الألفاظ المؤلفة المنظومة على طريقة الشعر
والرسائل وما يجرى مجراها فقط ، إذ كان ذلك
هو مقصودنا في هذا الكتاب . وإذا بان هذا فإن
الأوصاف التي تطلب من هذه المعاني هي الصحة
والكمال والمبالغة والتحرز مما يوجب الظمن
والاستدلال بالتمثيل والتعليل وغيرها» (٩٣٣) .

وهذا هو الكلام الذي أوجزه الشريف الجرجاني فيما بعد ، ومن
حيث يقرر فكرة الموضوعة التي تكشف عن طبيعة القضية اللغوية
والمنطقية ، ومن حيث يميز أنحاء وجود المعاني . وكلام ابن سنان يفصح
عن علاقة ملتبسة بين الإنسان والعالم ، فالمعاني أشياء تسترها النفوس ،
والفهم كشف لخفايا المسنور بما في ذلك من درء أخطار متوقعة ، أو من
انقاذ للذات من عمليات سلب الآخر لها . وفكرة الموضوعة ، وفكرة
الاصطلاح بما فيها من استمداد عجيب للفظ من المصالحة والتوفيق ،
تكشفان عن بحث العلم عن وسيلة لتنظيم الحياة ، وتنظيم هذه العلاقة
الملتبسة المحفوفة بالأخطار بين الإنسان والعالم . وموضع الالتباس الذي
يشغل الخفاجي هو وجود المعاني محمولات في الألفاظ ، حيث يفصح
اللفظ سلاحا بلاغيا للتأثير . هذه العلاقة الملتبسة بالعالم قد تجلت من
بعض نواحيها في قضية الطبع والصناعة عن صراع بين الإنسان وقوى
الطبيعة التي أنتجته ، وها هي تتحلى من نواحي ثانية في قضية اللفظ عن
وجود اجتماعي يتراوح بين التصارع والتصالح . هذا التراوح ملدوس
في ذلك الوجود للمعاني المحمول في الألفاظ الذي شغل به ابن سنان .
وقد يسرع بنا القول فنقول ان ابن سنان من أنصار المعنى ، لا اللفظ ،
ما دام مسغولا بوجود المعاني في الألفاظ . والحق أنه لا يناصر شيئا ،
إنما هو يعيد تأمل عالم الأدب من خلال قضية عقلية هي اللفظ والمعنى .
ومن واجبنا أن نقف لحظة عند فكرة الموضوعة . حقا ان القول

بالمواضعة هو الموقف الأكثر قبولا لدى كثير من فلاسفه وعلماء اللغة المعاصرين مثل سابير ، ودي سوسير ، وأولمان ، وتبلور (٩٣٤) . لكن المواضعة المرادة في الفهم الحديث مختلفة عن المواضعة القديمة . فالمواضعة الحديثة اكساب اللفظ دلالة محددة ، ثم إعادة اكسابه دلالة أخرى في سياق آخر ، قد تخصص الدلالة الأولى ، أو نعيمها ، أو تسقطها وتنبديل بها شيئا مختلفا . المواضعة الحديثة فعل اجتماعي دائب الحركة ، لا يكرر نفسه ، وإنما يجدد ويغير نفسه . والأدب ، من حيث هو نشاط لغوي ، هو في الواقع ، إعادة بناء للمواضعات ، أو لنقل للعلامات . الأدب ممارسة لما يسميه رولان بارت لعبة الدلائل أو العلامات (٩٣٥) . أما المواضعة القديمة فكانت تنبت أصلا للدلالة وتدعى أنه لا يمكن اختراقه أو تجاوزه الا من خلال ما يسمى بالمجاز أو التجوز .

وهناك مشابهة بين الفهم القديم للمعنى وفهم ريتشاردز الحديث له . يعول ريتشاردز في فهم إشارة الكلمة الى مدلولها على ما يسميه الفكرة Thought . والفكرة عنده حدث ذهني mental happenings مرتبط بالكلمة ارتباطا وثيقا كما تربط الكلمة البصرية بالصورة ، أو كما يرتبط رمز السهم في الهيروغليفية بالانطباع البصري عنه ، فالشاهد المجرد لأي كلمة مألوفة ينبعها عادة فكرة عما قد تشير اليه الكلية . وغالبا ما تسمى هذه الفكرة «المعنى» meaning ، المعنى الأدبي أو النثري للكلمة . الا أنه يعود فيرى من الحكمة أن نتجنب لفظ المعنى ، ولفظ الرمز معا ، مفضلا لفظ الفكرة thought ، أو الخاطر Idea لأنهما أقل خداعا لنا في غموضهما خاصة اذا أخضعناهما للتعريف (٩٣٦) .

والمعنى في النقد القديم ، بالمنزل ، فكرة ، أو تصور ذهني ، أو مفهوم . لكن هذا التشابه لا يخفى التفاوت بين الموقفين ، فالموقف الحديث عند ريتشاردز مسوق بفلسفة دافعية واضحة ، تعود فيها الفكرة لتتصب في العالم التجريبي ، فالمعنى يكون بمقدار ما يشبع العالم دوافعنا الايجابية أو السلبية . وليس للمعنى - في الفهم الحديث - أي وجود مستقل عن الذهن والأشياء . أما في الفهم القديم فلم تكن الفلسفة الدافعية واضحة أو محددة ، ولم تستطع فكرة المعنى أن تتخلص تماما من فكرة الوجه المستقل بالرغم من أن الاهتمام - كما نراه عند ابن سنان كنموذج على الموقف القديم - كان يتجه الى الوجود غير المستقل للمعنى ، الذي يكون فيه محمولا على اللفظ ملتبسا به ، ويظل المعنى في الحالتين جسيما

(٩٣٤) د . عزمي اسلام : مفهوم المعنى - مصدر سابق - ص ٣١ .

(٩٣٥) بارت : درس السيميولوجيا - ص ٢٠ .

Richards; Principles of Literary Criticism, p. 96.

(٩٣٦)

حدنا دهنيا ، أو واقعة عقلية ، وما ذلك التشابه الا لوجود أصل واحد ، هو المنهج المشترك ، وهو منهج تجريبي ، لكنه - بالنسبة للموقف العلمي القديم ، كان الطور الأول من التجريبية قبل أن تنال من التطوير ما يكفي .

ولقد أوحى عبد القاهر الجرجاني - خاصة - الى الباحثين أن اللفظ والمعنى كانا طرفي مشكلة نقدية حادة ، إذ وجدوه تارة يهاجم أنصار اللفظ ، وتارة يهاجم أنصار المعنى ، ويؤكد في جميع الأحوال أن الفضيحة للنظم . لكن عبد القاهر لم يقسم النقد الى فرق ، وكان في الحقيقة يناقش فرقا منازعة خارج المؤلفات النقدية . من هؤلاء كان المعتزلة والمتكلمون عموما ، والقاضي عبد الجبار خصوصا . وشغل عبد القاهر مقولة للمعاني عبد الجبار فجوابها : « المعاني لا تتزايد وإنما تتزايد الألفاظ » (٩٣٧) . وأوضح عبد القاهر أن مرادهم من « الألفاظ » لا يمكن أن يكون الا « لطائف معان تفهم منها » (٩٣٨) . وذهب عبد القاهر الى أن : الألفاظ هي التابعة والمعاني هي المتبوعة (٩٣٩) . والواقع أن عبد القاهر بما ذهب اليه لم يسقط فكرة القاضي عبد الجبار ، ولكنه دعاهم ، فالألفاظ بوصفها تابعة أحق بالتزايد . ولقد أبدى الجرجاني إعجابه بعبارة الجاحظ المشهورة عن أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجبي والعربي ، والفروى والبدوي ، وإنما الشعر صباغة وضرب من التصوير (٩٤٠) . ولم يلتفت عبد القاهر الى ما بين عبارة الجاحظ وعبارة القاضي عبد الجبار من مناسبة . هناك ، اذا ، تسلم بعبارة القاضي عبد الجبار ، وإنما الاختلاف قاصر على الجانب التقويمي الذي ينسب الفضل لغير النظم .

ومن الخطأ أن نهيب بعلم اللغة الحديث في فهم عبارة القاضي عبد الجبار ، فنقول - مثلا - ان المعاني هي ما أراده تشومسكي بالبنية العميقة ، وان الألفاظ هي البنية السطحية ، وان التزايد هو ما أراده تشومسكي بالطابع الابداعي للغة - هذا قياس بعبد . والموقف اللغوي المعاصر مناقض للموقف القديم ، يرى أنه : « تنتهي الألفاظ والأنماط التركيبية ولا تنتهي المعاني » (٩٤١) . أو أنه : « اللغة مؤسسة اقتصادية

(٩٣٧) الدلائل - ص ٦٣ ، ٣٩٥ ، ٤٥٤ .

(٩٣٨) نفسه - ص ٤٥٤ .

(٩٣٩) نفسه - ص ٣٧٣ .

(٩٤٠) نفسه - ص ٢٥٦ . وانظر كلام الجاحظ تاما غير مختصر في الحيوان ٣/

١٣٠ - ١٣٢ .

(٩٤١) د . تمام حسان : من خصائص العربية - مقال بمجلة مجمع اللغة العربية

بالمادة - ح ٤٧ - مايو ١٩٨١ م - ص ٧٧ .

تتمكن بالقليل من الأنماط أن تستحضر ما لا حصر له من المعاني « (٩٤٢) .
ونناقض الموقفين واضح تماماً .

ويسنطيع أبو هلال العسكري أن يقدم لنا عوناً في فهم الموقف القديم . يقول في معرض تبريره لما يسمى بحسن الأخذ ، وهو من باب السرفات ، لكنه مفيد في هذا الموضع :

« ولولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في
طاقته أن يقول . . . وإنما يطفئ الطفل بعد استماعه
من البالغين . وقال أمير المؤمنين علي بن أبي
طالب رضي الله عنه : لولا أن الكلام يعاد لنفد . .
وقال بعضهم كل شيء ثنيته قصر إلا الكلام فانك
إذا ثنيته طال . علي أن المعاني مشتركة بين
العقلاء فربما وقع المعنى الجيد للسوقي والنبطي
والزنجي وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ
ورصنها وتأليفها ونظمها » (٩٤٣) .

وتبدو عبارة علي - كرم الله وجهه - مدهشة إذ يجعل إعادة الكلام
سبباً لزيادته وعدم نفاذه . والعبارة ، بل النص كله ، لا يسنعم إلا إذا
كان الكلام المراد هو النطق ، أو ممارسة اللغة . ومن الواضح أن الألفاظ
لها نفس المعنى . ومن هنا كانت المعاني - كما هي عند الجاحظ ، وبغض
النظر عن أية محاولة لتأويلها بأن المراد المعاني الطبيعية أو غيرها - شيئاً
مشتركاً ، أو مطروحاً في الطريق ، أو هو لا يتزايد كما قال القاضي
عبد الجبار . يفصح نص العسكري عن نزعة تجريبية في الفهم ، إذ
الكلام ، أو الألفاظ ، نزايد ، أو ننجو من النفاذ ، أو تطول ، بأن نننى ،
أو تكرر نكراراً ينشأ عن السماع عن البيئة ، ثم متابعتها ، وتكون عادة
النطق ، أو الكلام . ههنا نوع من الأخذ بفكرة التعلم البيئي ، في تكوين
اللغة كعادة في السواك البشرية ، وإن كان النص لم يصل إلى عماد فكرة
التعلم البيئي وهو المعزبات ، أو الدوافع . ولقد بدأ النص بمصطلح
القول ، ثم النطق ، ومضى إلى مصطلح « اللفظ » ، ماراً بمصطلح « الكلام » .
هذه التحولات الدلالية كلها تكشف عن تاريخ القضية . ليس هذا تاريخ
صراع بين النقاد ، لكنه تاريخ التأمل في قضايا الشعر من خلال قضية
اللفظ والمعنى ، كقضية ، أى مركب ، تفضي من خلال فكرة « التركيب »
إلى بؤرة واحدة هي « النظم » ، في آخر النص .

(٩٤٢) د . تمام حسان : الأصول - مصدر سابق - ص ٢٠٠ .

(٩٤٣) أبو هلال العسكري : الصناعتين - ص ٢١٧ .

ومن أشهر ما قيل في اللفظ والمعنى كقضية عفاية نستخدم للنفي في الشعر ما قاله ابن قتيبة من انقسام الشعر الى ما حسن لفظه ومعناه ، وما حسن لفظه دون معناه ، وما حسن معناه دون لفظه ، وما سقط لفظه ومعناه معا . ولقد نافس عبد القاهر كلام ابن قتيبة . واشتهر عبد القاهر بمناقسته للأبيات التي مطلعها « ولما قضينا من منى كل حاجة » . كان ابن قتيبة قد رأى فيها خواء من المعنى مع حسن اللفظ ، ومضى عبد القاهر يحملها (٩٤٤) . وكان غاية عبد القاهر من تحليلها تحفيق كون حسن الكلام بالمعنى لا الألفاظ ، واتبات أن هذه الأبيات حسنة المعنى لا اللفظ وحده . وليس عبد القاهر فيما يحاوله معنويا لكنه على الدفة يسعى الى اقرار فكرة النظم من حيث انه وحدة تركيبية ، اللفظ فيها حامل للمعنى . تابع له من حيث يحمله . والأمر الذي يجب التنبيه عليه هو أن عبد القاهر لم يسقط تقسيم ابن قتيبة ، ولم يحطم تصوره للقضية . وفي الدلائل عبارة لعبد القاهر يقسم فيها الكلام الى ما حسنه للفظ دون النظم ، وما حسنه للنظم دون اللفظ ، وما أناه الحسن من الجهتين (٩٤٥) . وهذا هو كلام ابن قتيبة بصورة فيها شيء ضئيل من الاختلاف . ويبنى في النهاية أن قضية اللفظ والمعنى مركب لا اختلاف حوله ، وإنما الخلاف يدور بين غير النقاد ، ويدور فيما يتوهم من تفضيل أحدهما ، وهو تفضيل ، اذا حققناه لم نجد له وجودا . انها خلافا لفظية مدعوة بدوافع عبر نقدية .

فاذا وجدنا أبا هلال يقول : « ان الكلام ألفاظ تشتمل على معان تدل عليها ويعبر عنها فيحتاج صاحب البلاغة الى اصابة المعنى كحاجته الى تحسين اللفظ . . لأن المدار بعد على اصابة المعنى . . ولأن المعاني نحل من الكلام محل الأبدان والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة ومربية أحدهما على الأخرى معروفة . . » (٩٤٦) كان قد لحص القضية بلفظ الاستعمال ، وبجعل المعنى المدار ، وبرمز البدن والكسوة . وموقف أبي هلال هو موقف ابن الأثير حين يجعل اصلاح الألفاظ خدمة منهم للمعاني (٩٤٧) . انها قضية واحدة لاختلاف حولها .

ولقد التفت ابن رشيق الفيرواني الى تقسيم المواقف من اللفظ والمعنى الى فرق ، لكنه كانت بصيرته أصح ، فلم يذكر الا أسماء شعراء . كأنه

(٩٤٤) انظر أسرار البلاغة - ص ١٦ - ١٩ .

(٩٤٥) انظر الدلائل - ص ٩٩ - ١٠٠ .

(٩٤٦) الصناعتين - ص ٨٤ .

(٩٤٧) ابن الأثير : المثل السائر - ٦٥/٢ . ولاحظ أنه يرى في الأبيات التي وقف

عندما عبد القاهر معنى حسنا مثل عبد القاهر . انظر ٦٥/٢ - ٦٩ من المثل السائر .

يدرك أن المشكلة كانت قائمة في المستوى المذهبي لا المنهجي . وذكر ابن رشيق فريفا يؤثر اللفظ على المعنى على مذهب العرب بغير نصنع كبسار ، وثانيا يؤثر بلا طائل معنى كابن هانيء ، وثالثا أثر سهولة اللفظ كابن العتاهبة ، وابن الأحنف ، وفي مقابلهم فريق من يؤثر المعنى على اللفظ كابن الرومي وأبي الطيب وهؤلاء هم المطبوعون ، أما المنصنعون فلهم موضع آخر من كتابه (٩٤٨) .

ويظهر من تقسيم ابن رشيق أنها مشكلة مذاهب ، وأن هذه هي مذاهب العرب . ويسرعى الانتباه ذلك المزج الواضح بين قضيتي اللفظ والمعنى ، والطبع والصنعة ، في تقسيم المذاهب . إنها قضايا ، أي أدوات عقلية للتفكير في السعر ومذاهبه ، من حيث أن النقد إجابة عن تساؤلات الحياة الأدبية . وواضح أن الصراع كان قد بلغ حدا من التعقد تداخلت معه مصطلحات اللفظ والمعنى بين المطبوعين والمتصنعين ، ومصطلحات الطبع والصنعة بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى .

ويمضي ابن رشيق فيقول « وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى » ، وكلمة الناس هنا محملة بشعور بخروج القضية عن مطاف النقد . لكن عبارته تظل قادرة على تلخيص الموقف العلمي من القضية . ويبدو مفهوم الابداع الفني حاضرا ههنا ، وفي جميع النصوص السابقة . فهو الرابطة التي تصل بين حدى القضية . ويبدو من كلام ابن رشيق أن النقد قد انصرف الى تأمل موضوعه : اللفظ ، بمعنى ما ينطق به المبدع من حوامل للمعنى . ومن هنا عزز النقد القديم تفضيل اللفظ بمصطاح اللفظ ، أو الصبغة ، أو النظم ، أو السبك ، أو الرصف ، أو ما الى ذلك . لقد شغل النقد بالبلاغة ، والبيان ، والفصاحة ، وكانت هذه المصطلحات تشير الى جانب من الابداع ينمحل في تحميل الألفاظ بدلالاتها . وعلى هامش هذه المصطلحات كان علم المعاني ، وعلم البديع تكريسا للجهود لدراسة جوانب المعنى واللفظ من بعض الوجوه . وأصبح لفهوم الابداع الفني حضور لا ينكر في قضية اللفظ والمعنى .

ونقد استشهد ابن رشيق على ما أسماه بتفضيل اللفظ بقول العلماء: « اللفظ أغلى من المعنى ثمنا ، وأعظم قيمة ، وأعز مطلباً ، فإن المعاني موجودة في طباع الناس ، يستوى الجاهل فيها والحاذق ، ولكن العمل على جودة الألفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التأليف - - - » (٩٤٩) وما يراه ابن رشيق في هذه العبارة من تفضيل للفظ لا يعنى أن الابداع

(٩٤٨) العمدة - ٢١٤/١ - ١٢٦ .

(٩٤٩) العمدة - ١٢٧/١ .

يخلو من المعنى ، لكن الابداع - فى التصور القديم - كان عملاً فى مقام ما يحمل المعنى . وكلمة العمل هنا تنقل الذهن فوراً الى عملية الابداع ، ونكسف عن حضور مفهوم الابداع . وما يسمى باللفظ هنا سرعان ما يتحول الى السبك ، والتأليف ، وهى فكرة النظم ، لا اللفظ . فكأن المشكلة كانت معلقة بالالتباس حول مفهوم اللفظ على نحو يفصح عن النباسات اجتماعية أكبر .

وطرح ابن رشيقي طائفة كبيرة من العلاقات أو الرموز على قضية اللفظ والمعنى . فبدأ تناوله للقضية قائلاً : « اللفظ جسم ، وروحه المعنى ، وارتباطه كارتباط الروح بالجسم : يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته » (٩٥٠) وفى هذا تحول برز العسكرى بالبدن والكسوة الى شئ أقوى . لكن ابن رشيقي ما يزال يجيز أن يصح أحد الطرفين ويمرض الآخر، وهو ما يعنى أن نقسبمات ابن فتيبة لا خلاف حولها، وإنما الارتباط المشار اليه قائم فى فعل الابداع وحده .

ومن هذه الرموز تمبل البعض - يظنه ابن رشيقي ابن وكيع - للمعنى بالصورة ، واللفظ بالكسوة ، وتمبل عبد الكريم أسناذ ابن رشيقي بقول بعض الحذاق : المعنى مبال ، واللفظ حذو يتبع المثال ، فبتنبر يتغيره ، وينبت نباته (٩٥١) . وقد نرى فى هذه الصور فكرة الوعاء والمحتوى التى شاعت فى اطار الشكل والمضمون .

ولقد لاحظ ابن رشيقي أن المعنى يكون أحياناً قالباً للفظ ، وأحياناً يكون اللفظ قالباً للمعنى ، وأخذ يعلل هذا بأن القالب يكون وعاء كالأذى تفرغ، فيه الأوانى ، ويعمل به اللابن والآجر ، وقد يكون قدراً للوعاء تصالح به الأخفاف ، وتحذى عليه النعال ، وتفصل عنه القلائس ، فلهذا أحتمل القالب أن يكون لفظاً مرة ومعنى مرة (٩٥٢) .

وشرح ابن رشيقي ناقص ، لأنه لم يحدد متى يكون القالب لفظاً ؟ ومتى يكون معنى ؟ وإذا حاولنا شرح رمز القالب فى ضوء الرموز السابقة، وإذا حاولنا أن نقرأ تعليل ابن رشيقي فى ضوء الرموز الأخرى ، وإذا لاحظنا أن جميع الرموز جعلت المعنى داخل اللفظ ، فاللفظ حامل للمعنى مشتمل عليه ، وإذا لاحظنا أن الوعاء بعم وبستوعب أو يشمل ويحتوى ويجمع الشئ داخله ، وأن القدر يساوى الشئ ولا يحتويه بل يدخل فيه ،

(٩٥٠) نفسه - ١٢٤/١ .

(٩٥١) نفسه - ١٢٧/١ .

(٩٥٢) نفسه - ١٢٧/١ - ١٢٨ . والقدر هنا ليس الوعاء الذى يطبخ فيه .

عرفنا أن اللفظ يكون قالباً إذا كان وعاءاً مستوعباً للمعنى ، وأن المعنى يكون قالباً إذا كان قدراً لوعاء المعنى . على هذا يستقيم الرمز .

ومع ظهور فكرة الوعاء أو القالب فمن الخطأ أن نستبدل باللفظ والمعنى الشكل والمضمون . ذلك أن مصطلح الشكل في معناه التقايدي : الوعاء ، لا ينطبق على اللفظ - ذلك أن اللفظ وعاء للمعنى ، وليس كالشكل وعاء لتجربة القصيدة . وكان النقد القديم يميز بين اللفظ وأشياء كثيرة تحسب على الشكل . من ذلك - كما يظهر في كتاب نقد الشعر لقدامة كمال - التمييز بين اللفظ والوزن والمافية والخرص وباء القصيدة والصورة (*) .

ولقد تعرض المصطلحان : الشكل والمضمون ، لكثير من التطور حتى تحررا من فكرة الوعاء والمحتوى . ولقد عرف بفكرة الشكل مدرستان نقديتان محدثتان ، أحدهما روسية والأخرى أمريكية . أما الشكلليون الروس فقد استبدلوا بنائية الشكل والمضمون فكرتين أخريين هما « المادة » و « الاجراء » ، حيث تعنى « المادة » المواد الأولية للأدب المخنارة كى تكنسب فعالية جمالية من خلال الوسائل والأدوات والاجراءات الخاصة بالخاق الفنى (٩٥٣) . والشكل بهذا ليس غلافا يضم المضمون أو وعاء يمنويه لكنه « كيفية المضمون نفسه » (٩٥٤) . ومن الواضح أن اللفظ ليس كيفية المعنى لكنه وعاءه . أما المدرسة الأمريكية فتمضى مع سابير فى دراسة الشكل من وجهة النظر الوظيفية المنوطة به (٩٥٥) ، أى أن الشكل عندهم مجموعة من الوظائف اللغوية الفعالة . ومع الاعتراف بوجود أساس وظيفى لغوى لقضية اللفظ والمعنى لكن اللفظ ليس الوظائف اللغوية ، فكثير من وظائف التأثير يتم بوسائل من المعنى كحسن التعليل مثلا . ولا مناص من القول ان اللفظ والمعنى ، والشكل والمضمون لا يتطابق أحدهما مع الآخر ، مهما يبد لنا من تشابهات .

ويظل مفهوم الابداع هو الرابط بين حدى القضية ، فالمعنى غرض ، أو مقصد ، أو هدف يستثير الحالة المبدعة ، واللفظ نطق ، أو لقاء ، ينم به الابداع . ويظل اللفظ معرضا لاحدى حالتين : اما أن يكون كسوة كما قال أبو هلال ، فبكون زينة أو أصباغا يعمل المبدع على جمعها ، وشبيهة

(٩٥٣) د. صلاح فضل : نظرية النائية فى النقد الأدبى - مصدر سابق - ص ٥٦ .
 (*) قد يعنى المضمون رؤية العالم والمعنى لا يدل على هذا . وقد يكون المضمون جزءا من الشكل ، كأن نثر مضمونا جادا فى سياق ساخر هازل لثولند مضمون أكبر يسخر من زيف الأول ، ويجعل الأول عنصرا وجزءا من الشكل ، والمعنى لا يكون جزءا من اللفظ .
 (٩٥٤) نفسه - ص ٥٨ .
 (٩٥٥) نفسه - ص ٦٢٦ .

بهذا الرمز رمز الوعاء ، أو أن يكون فدرا أو ستارا يكشف عما وراءه كما كان الجاحظ يقول (٩٥٦) . وهذا معناه أن مفهوم الابداع الفنى لا يصل فيحسب بين الحدين : اللفظ والمعنى ، فى قضية واحدة ، لكنه أيضا يصبغها بصبغته ، فيجعل اللفظ تارة ستارا شفيفا ، أو مرآة تُعكس قوة الطبع المبدع ، ويجعله تارة أخرى أصباغا تجمع .

وعلى وجه الاجمال لقد عمل الخطاب النعدي القديم على بناء فضبة عقلية من اللفظ والمعنى ، تتضمن مع قضايا أخرى لتكون أدوات للتفكير فى مشكلات الأدب ، بانها هذه القضية بمصطلحات ، ورموز ، وعلامات أسسها الخطاب القديم ، وصاع بها المركب المتألف من اللفظ والمعنى ، وكان مفهوم الابداع الفنى رابطة بين حدى القضية (٩٥٧) ، وكانت القضية ، بجميع العلامات الدالة عليها ، فضبه عقلية ، وعلامة من علامات الخطاب فى نفس الوقت ، تعكس علاقة الانسان بالعالم التى تكون هذا الخطاب فى ضوئها .

(٩٥٦) البيان والتبيين - ٦٨/١ حيث يرى ان البيان اسم جامع لكل ما كشف « قناع » المعنى .

(٩٥٧) كان مفهوم الابداع هو الرابط بين اللفظ والمعنى بالنسبة لفلسفة الفن فى النقد القديم ، أما بالنسبة لفلسفة اللغة فكانت فكره « الوضع » - كما تقدم - هى الرابط .

- ٤ -

السرفقات

(أ) رأى الباحثون فى السرفقات فكرة الأصالة والابتكار (٩٥٨) .
وفى هذا التصور ما يدل على أن قضية الطبع والصناعة لا تحتكر مفهوم
الابداع فى النقد القديم ، فالمفهوم حاضر فى قضايا عدة . وما يراه
الباحثون كاف الآن فى انبأ حضور مفهوم الابداع فى قضية السرفقات .

ويبدو أن الباحثين قد أرادوا أن يخضعوا السرفقات لما خضعت له قضية
اللفظ والمعنى من تقسيم النقاد الى فرق نمايز مواقفها بشأن القضية .
وراح النقاد يميزون بين فريقين : فريق من المتسامحين ، أمال الآمدى ،
والقاضى الجرجانى ، وحازم القرطاجنى ، لا يتشددون فى الاتهام بالسرقة ،
ويستخدمون ألفاظا مثل الأخذ بدلا من السرقة والاغارة والغصب . أما الفريق
الثانى فمن المنعصبين ، أمال الحاتمي ، وابن وكيع ، والعميدى ، يكترون
من الاتهام ، ويستخدمون فيه أشد الألفاظ المحملة بالاستنكار
الخافى (٩٥٩) .

ومع هذا فلقد لاحظ الدكتور هدارة اتفاق التأليف القديمة فى
مشكله السرفقات ، ولاحظ وجود تماثل فى النظريات العامة للمشكلة (٩٦٠) .
ولعلنا لا نبعد عما يلاحظه كثيرا حين نقول ان الاتفاق فى التأليف ، والتماثل
فى النظرة العامة ، هما مظهر وحدة القضية ، وطبيعتها الخاصة فى الخطاب
النقدى القديم .

(ب) ولقد أسار الباحثون الى انصال القضية بقضية اللفظ
والمعنى (٩٦١) . وأساروا الى اتصالها بالخصومة بين القدماء

(٩٥٨) انظر : د . طانة : السرفقات الأدبية : دراسة فى ابتكار الأعمال الأدبية
وبعدها - ط ٢ - الأجلو المصرية - ١٩٧ م ، د . هدارة : مشكلة السرفقات - ص ٢٤٥ -
٢٥٤ ، د . سلام : تاريخ النقد الأدبى والبلاغة - ص ٧١ ، د . القط : مفهوم الشعر عند
العرب - ص ١٤٤ . وما بعدها ، إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطو - ص ٢٣٤ .
(٩٥٩) انظر فى هذا التقسيم : د . احسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب -
ص ٣٩ ، د . طانة : السرفقات الأدبية - ص ٣٤ .
(٩٦٠) د . هدارة : مشكلة السرفقات - ص ١٧٦ .
(٩٦١) د . هداره : مشكلة السرفقات - ص ١٧٧ - ١٩٥ - ٢٠٣ ، د . عبد الواحد
حسن : قضايا النقد الأدبى - ص ٢٨٧ .

مفهوم الابداع - ٣٢١

أشارت اليها المصادر ولم تصلنا ، أولها كتاب ابن كناسة : سرقات الكميت من القرآن وغيره ، بعده كتاب ابن السكيت في سرقات الشعراء ، بعده الزبير بن بكار في اغارة كثير على الشعراء (٩٦٨) . وفي كلام ابن سلام ما يدل على أن دراسة القضية قد بدأت مع بداية التأليف العلمى ، ومحاولة التحقق من صحة الروايات قبل مرحلة الحصومة ، وقبل ابن كناسة . ولابن سلام عبارة لافتة ، يقول : « وقد اختلف الناس والرواة فيهم (أى شعراء الجاهلية والاسلامية) . فنظر قوم من أهل العلم بالشعر ، والنفاذ في كلام العرب ، والعلم بالعربية ، اذا اختلف الرواة فقالوا بآرائهم ، وقالت العشائر بأهوائها ، ولا يقنع الناس مع ذلك الا الرواية عن تقدم . » (٩٦٩) فالرجوع الى شعر المتقدمين كان مطلباً شعبياً ، ولم يكن اختلاف الرواة والعلماء من هذا للناس فى طلب القديم ، بل مضوا - فى شغف - يأخذون عن كل صحفى يحمل صحيفة من الشعر الجاهلى أصيلاً أو مفتعلاً . ونمت الأهواء ، ونمى الشغف الحاجة الى الوضع والانتحال . ومثل هذا الشغف الذى كان يحرك الناس تجاه القديم ، والذى يبدو أن المبدعين قد خرجوا عليه باصرارهم على اقامة مذهبهم الخاص ، لا ينهض بغير دوافع اجتماعية عامة ترجع الى علاقة الانسان بالعالم ، وشعوره بالتمائل بين العلاقة القديمة الجاهلية ، والعلاقة الحديثة ذات الطابع الملكى (٩٧٠) . هذا التماثل معناه أن المحدث منظور اليه من خلال القديم ، أى أن القديم أداة أو عدسة للرؤية والفهم . وفى هذا ما يوضح كيف كانت قضية السرقة أداة عقلية للتفكير فى الشعر ، وكيف كانت ذات امتداد وجذور فى تصور الانسان للعالم .

ولقد حاول الباحثون ، رد القضية الى دوافع محدودة ، فردها أحدهم الى دافعين : أحدهما اتصال النقد بالثقافة حيث يحاول السافد أن يسبب كفاءته وسعة اطلاعه ، والآخر هو الخوض لنظرية استنفاد القدماء للمعاني ، مما يضع الشاعر المحدث فى أزمة تحد من قدرته على الابتكار ، وتضطره الى أخذ معنى سابق ، أو التوليد منه (٩٧١) . والتفت باحث ثان الى جاهلية الظاهرة فردها الى الالتزام بقيود عامة فى بناء القصيدة تضيق على الشاعر مجال القول (٩٧٢) . وحاول الدكتور هدارة أن يعلل القضية فردها الى أربعة موضوعات : طبيعة الرواية والرواة - عمود الشعر ونهج

(٩٦٨) د . هدارة : مشكلة السرقات - ص ٧٦ .

(٩٦٩) طبقات ابن سلام - ٢٤/١ .

(٩٧٠) يراجع عن هذا الشعور ما سبق أن ذكرناه عن الظهور الثانى لمفهوم الالتقاء

فى القسم الخاص بالمفهوم الأول .

(٩٧١) د . احسان عباس : تاريخ النقد عند العرب - ص ٣٩ .

(٩٧٢) د . منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدي - ص ٣٣٤ .

الفصيصة - الاختلاف حول اللفظ والمعنى - الخصومة بين القدماء والمحدثين (٩٧٣) ، ثم عاد وحاول أن يفسر القضية فردها الى أربعة أمور : اساءة تفسير الابداع الفني - عدم الامام الكافي بالاطار الشعري - أو الشفافي - عدم الفهم التام لقضية الأصالة والتقليد (٩٧٤) . وفي جميع الأحوال فاننا نحيل القضية الى قضية أخرى تحتاج بدورها الى تعليل أو تفسير ما لم نصل بالاحالة الى حدود علاقة الانسان بالعالم بملايساتها المعقدة .

(ج) وللدكتور هدارة الفضل في توجيه الانتباه الى المقارنة بين مفهوم السرقة عند نفاد العرب ، ونظيره عند الأوروبيين (٩٧٥) . ولقد أخذ يفرق في النقد الأوربي بين مفهومين : السرقة Plagiarism والمحاكاة Imitation والأفضل أن نجعل المقارنة بين مفهومين : السرقة ، والاستعارة أو الاقتباس Borrowing ذلك أن المحاكاة في الواقع ضرب من الاقتباس . ولقد عرف سي . ت . أونونز C. T. Onions السرقة بأنها : « تخصيص ونشر خاطئان بوصف العمل خاصا بناسره » وكان المؤلفون التجاريون في العصر الاليزابني يسرقون مسرحيات الآخرين وينشرونها بوصفها خاصة بهم . وأصبح هذا النوع من السرقة نادرا بفضل كفالة المانون لحقوق المؤلف (٩٧٦) .

أما عن مفهوم الاستعارة ، فهو مفهوم عام يلخصه جوته في محادثاته مع ايكريمان فيقول : « هناك علاقة ، أو نسب أو انتقال من . فاذا نظرت الى كاتب كبير فانك عادة سوف تجده قد استخدم ما كان حسنا عند أسلافه ، وهذا ما يجعله عظيما . ولا ينبع رجال مثل رافائيل من الأرض . انما جذورهم ممتدة في التراث ، وفي أفضل ما أنتج قبلهم » (٧٧) .

أما عن كولردج فقد أشار الى الاستعارة بوصفها « خطاطيف وعيون الذاكرة » ، حيث يخزن المبدع ، ويملا عقله بالخبرة ، وابتكارات الكتاب الآخرين . يعلم نفسه منهم وخلالهم . وينضج العقل المبدع هذه المعرفة ، ثم يسمح لها بأن تذوب ، حتى يصل الى ما يسميه هنري جيمس « الارادة العميقة لنشاط العقل اللاواعي » (٩٧٨) .

(٩٧٣) د . هدارة : مشكلة السرقات - ص ١٨٣ وانظر في تفصيل ذلك الفصل الثالث من الكتاب ص ص ١٨٥ - ٢٦٩ .

(٩٧٤) د . هدارة : مشكلة السرقات - ص ص ٢٤٥ - ٢٧٥ .

(٩٧٥) المصدر السابق - الفصل الرابع عن المقارنة بين بحوث النقاد العرب والاوروبيين في السرقات - ص ص ٢١٩ - ٢٤٠ .

Cuddon, A Dictionary of Literary Terms. p. 506. (٩٧٦)

Ibid. (٩٧٧)

Ibid, p. 508 (٩٧٨)

وهذا ما كان يفكر فيه جونسون في « الاكتشافات » حين ذكر أن الكاتب يستفيد من أسلافه : « لا بوصفه مخلوقا يلتهم ما يعطى له ، خشنا ، نيئا ، أو غير صالح للهضم ، ولكنه يتغذى بشهية ، وله معدة تمزج ، وتقسم ، وتحول كل شئ الى غذاء » (٩٧٩) .

وعلى هذا نقول ان كل المبدعين يعينون خلال المبدعين الآخرين ، وكل مبدع سارق ، أو مستعير – بالمعنى العريض للكلمة – من غيره .

ومن الجلى أن التشابة بين الفهمين كبير ، وان كان العرب لم يلجأوا الى القانون لحسم الأمر .

لكن الفارق يصبح كبيرا عندما نلاحظ كيف انحل مفهوم السرفة والاستعارة عند المحدثين الى طائفة من المناهج ، تعالج التأثير والمأثر ، أو الأسباب والنظائر ، بين المبدعين ، في لغة واحدة ، أو لغات متعددة ، في دولة واحدة ، أو دول مختلفة ، ويجمع هذا كله عالم الأدب الممارس . ومن جهة أخرى حل محل مفهوم الاقتباس أو الاستعارة منهج النصاص الذي يسفل نفسه بتخارج وتداخل النصوص من بعضها وفي بعضها .

(د) السرفة مفهوم من مفاهيم الخطاب النقدي القديم ، فكيف يصبح قضية وحده ؟ اننا نستطيع أن نضع أمام السرفة حدا مقابلا له يتمثل في مفهوم الابداع الفنى نفسه . وقد يقال ان العرب لم يبلوروا مصطلحا خاصا للابداع ، فكيف يكون حضوره في قضية هو موضوعها لا محمولها ؟ الواقع أن مفهوم الابداع الفنى كان له في الخطاب القديم حضور ملموس . وكان يتجلى في مصطلحات وعلامات عامة شاملة مثل كلمة الصناعة . وبنسأ أن السرفة فلقد قابلها في الخطاب القديم ألفاظ مثل الابداع (من طاب البديع) ، والاختراع ، والنوليد ، وما الى ذلك مما يشير بوضوح الى مفهوم الابداع . وليس هذا فرضا نؤول به مشكلة فردية لتصبح ثنائية . الموقف هنا مختلف عن موقف الدكتور احسان عباس حين افترض في المشكلات التي أثارت النقد القديم صفة الازدواج ، فظهرت مشكلة الأصالة والانتحال ، ثم تحولت الى مشكلة القدم والحداثة ، ثم ظهرت مشكلة الموازنة بين طريقتين من الشعر ، أو بين شاعرين مثل العباس ابن الأحنف والعتابي ، أو أبى تمام والبحترى . فلما انتهى الى المعركة التي دارت حول المتنبي لاحظ أنها لم تكن ثنائية بطبيعتها ، لأنها كانت منبعثة عن عدا شخى للمتنبي ، لكنه عاد فتناولها فأصبحت مشكلة ثنائية ، وهى وضع التراث كله جملة فى ناحية ، ووضع شعر المتنبي فى ناحية أخرى ،

والموازنة بينهما بهدف اخراج شعر المتنبي من دائرة الشعر جملة ، كما فعل النقاد المتأخرون في الأندلس من شيوخ ابن خلدون (٩٨٠) .

ان مفهوم الابداع الفنى هو الحد المقابل لمفهوم السرقات ، دون أن يكون فى هذا القول أى تاويل ليس فى حقيقته الا فكرة ندخلها على النص القديم ، أكثر مما هى مستعملة حاضرة فيه .

ويبدو أن هذا ما شعر به الدكتور عبد القادر القط حين درس السرقات تحت عنوان « الأصالة » (٩٨١) . وهذا يؤكد صحة الاقتران بين مفهومى السرقة والابداع . ومن الملحوظ أن الناقد لم يستخدم مصطلح الأصالة استخدما منتظما ملموسا ، أما الابداع فقد استخدمه خاصا بطلب البديع ، ومحتملا بمعنى الابتكار فى بعض الأحيان ، وان لم يصل الى أن يبلوره مصطلحا خاصا بمفهوم الابداع الحاضر فى النصوص النقدية القديمة .

وبتحليل نموذج من النقد القديم نستطيع أن نرى مصداق قولنا ان قضية السرقة والابداع كانت حاضرة فى الخطاب القديم . يقول ابراهيم ابن المدبر صاحب « الرسالة العذراء » لمن ليس له طبع فى « البلاغة » :

« ولا تطمع فيها باستعارتك ألفاظ الناس

وكلامهم ، فان ذلك غير مشمر لك ولا مجد عليك .
ومن كان مرجعه فيها الى اغتصاب ألفاظ من تقدم ،
والاستنشاء بكوكب من سبقه ، وسحب ذيل حلة
غيره ، ولم يكن معه أداة تولد له من بنات قلبه
ونتائج ذهنه ، الكلام الحر والمعنى الجزل ، فلم يكن
من الصناعة فى غير ولا نفير » (٩٨٢)

تشير ألفاظ « الاستعارة » و « الاغتصاب » ، وصورتا « الاستنشاء بالكوكب السابق » ، و « سحب ذيل حلة الغير » ، الى مفهوم « السرقة » . ومن الطريف أنه يستخدم لفظ « الاستعارة » ، الذى وجدنا له نظيرا أوروبيا (٩٨٣) . كما يجمع بين لفظ هادىء مثل « الاستعارة » ، وآخر

(٩٨٠) د. عباس : تاريخ النقد عند العرب - ص ٢١ - ٢٢ .

(٩٨١) د. القط : مفهوم الشعر عند العرب - ص ١٣٩ - ١٦٢ .

(٩٨٢) الرسالة العذراء - ص ٣٠ .

(٩٨٣) لعل الصلة بين كلمة « الاستعارة » ومفهوم السرقة تكشف لنا عن منشأ فكرة

« الاستعارة » بالمعنى البلاغى القديم ، وعن منبعها فى مفهوم الابداع الفنى ، ولعل هذا الكشف ضوء جديد نلقيه على مصطلح الاستعارة فيظهر به جانب خفى .

شديد مثل « الاغتصاب » ، مما يدل على أن الأمر ليس أمر تصنيف النقاد الى متسامحين ومتعصبين ، انما هو مفهوم واحد للسرقة ، وقضية واحدة للسرقة والابداع ، تتردد في الخطاب القديم . أما عن كلمة « أداة » فتعنى في الخطاب القديم المعارف ، والعلوم التي يساعد تحصيلها على تنمية الملكة المبدعة ، وتوصل الى حد النجاح في « توليد » المعاني . وألفاظ التوليد ، والصناعة ، تشير الى حضور مفهوم الابداع . فالمبدع لا يعتمد على الاستعارة والاغتصاب ، وانما يعتمد على أدواته في التوليد والصناعة . ومن المرجح أن صلة مفهوم السرقة بمفهوم التعليم صلة تقابل ، كما يظهر في هذا النص ، هي علة انتهاء موضوع السرقات الى أن يصبح بابا محمدا ملحقا بأبواب البديع آخر كتب البلاغة العربية (٩٨٤) . وهذه الصلة – من جهة أخرى – من مظاهر النحولات الدلالية في النص التي تنتقل من محور السرقة والتوليد ، الى محور القديم والمحدث ، الى محور الطبع والصناعة أو التعليم ، في يسر شديد ، لا تكاد ندركه العين .

(هـ) كان الابداع موضوعا دائما للتفكير . وكان مفهوم السرقة نعنا محمولا عليه ، فالابداع في جوهره أخذ ، أو سرقة ، أو غصب ، أو ما الى ذلك من مصطلحات . وقراءة المصادر المتأخرة تكشف عن طبيعة القضية على نحو دقيق .

السرقة عند القزويني اتفاق القائلين (المبدعين) ، لا في الغرض على العموم ، بل في وجه « الدلالة » ما لم تكن « الدلالة » مما يشترك الناس في معرفته ، وبشرط أن تكون الدلالة خاصة غريبة ، أو عامية خرجت بوجه من التصرف عن الابتذال الى الغرابة (٩٨٥) .

وفي هذا التصور حضور لقضية اللفظ والمعنى ، فالسرقة تقع في المعنى المقيّد بوجه من « التصرف » اللفظي . وفيه فائدة تتمثل في التمييز بين الغرض « عامي العموم » ، من حيث هو المعنى العام ، والدلالة ، ويبدو أنها مسنوى أخص من المعنى العام ، أو هي المعنى الثاني من الأول .

واذا كان الناس يشتركون في المعرفة ، فإن المبدع له « طبع » « خاص » ، أو معرفة « خاصة » « غريبة » ليست « عامية » ، أو مبتذلة ، فحضور مفهوم الابداع في مقابل السرقة واضح في هذا التصور . ومن الطريف أن نحولات كلمة السرقة بين الايجاب والسلب ، الاعجاب والنفور ،

(٩٨٤) انظر التلخيص للقزويني حيث يضع « خاتمة » لكتابه في السرقات الشعرية
ص ٤٠٨ – ٤٢٩ .

(٩٨٥) التلخيص – ص ٤٠٨ – ٤٠٩ بشيء من الاختصار .

التحبيذ والادانة ، واضحة هنا . فالسرقة النى هي أخذ الدلالة العامة المشتركة مع اخضاعها « للتصرف » محل اعجاب وتحبيذ ، والسرقة التى هي أخذ بلا « تصرف » أمر معيب . ومن شأن « التصرف » أن يجعل الأخذ خفيا . لهذا مضى الفزوينى يشرح نوعى السرقة : الظاهر والخفى . ولهذا تميزت كلمة السرقة من سائر الكلمات بما تعلية من شأن الاخفاء ، فالسرقة « أخذ الشئ من الغبر على وجه الخفية » (٩٨٦) . ومن هنا كانت فائدة دراسة السرقاب عند ضياء الدين ابن الأثير هي نعلم هذا الاخفاء ، مادام الآخر لا يستغنى عن الاستعارة من الأول (٩٨٧) .

وضياء الدين يفكر فى البلاغة والأدب من خلال قضية السرقة والابداع ، فينكر أن يكون علم البيان « مأخوذا » بالاستقراء من أسعار العرب ، بل هو عنده « مأخوذ » بالنظر وقضية العقل ، لأن مبدعى الفصاحة والبلاغة الأول من العرب لابد أنهم اعتمدوا على النظر لا الاستقراء ، اذ انهم غير مسبوقين (٩٨٨) . ولفظ الأخذ هنا شبيه بما كان عند حازم القرطاجنى . مرتبط بمعنى الابداع ، وانما اكتسب هذه الدلالة من طبعة الفضة التى ينتمى التفكير من خلالها . ومن المؤكد أن فى هذا التحول الدلالى لكلمة الأخذ ما يكشف عن الانقار الى مصطلح دقيق محدد واحد للإشارة الى مفهوم الابداع . فلقد ظل الابداع - كما يقول نجم الدين بن الأثير - « أن يأنى المتكلم فى كلامه بأنواع من البدع فى قلل من اللفظ » (٩٨٩) فأصبح مفهوم الابداع متساعا فى الخطاب القديم ، تدوول وركب فى قضايا ، وأبار حيوية فى الخطاب ، ولم يحصل لنفسه على وجود مستقل مكتمل المعالم ، بل ظلت ملامحه موزعة فى جميع جنبات الخطاب . ومن هنا تعددت الألفاظ التى تحمل معنى الابداع . منها الأخذ يعنى الابداع حيناً ، ويعنى السرقة حيناً . ومنها السرقة تعنى الابداع بحمل خفة حيناً ، وتعنى الأخذ المعجب حيناً . ومن هنا كانت دراسة التحولات الدلالية فى النص النقدى القديم دراسة سائقة ضرورية لفهم الخطاب التراثى .

وما أشرنا اليه من قبل بوصفه التماثل فى النظرات العامة للنقد اذاء قضية السرقات ، هو فى الواقع وحدة القضية . الابداع موضوع والسرقة محمول ، وكل ابداع ينطوى على نوع من السرقة ، أو الأخذ ، أو الاستلها . هذه الفكرة هي مجمل الرسالة النى أرادها الخطاب القديم

(٩٨٦) الشرف الجرجاني : التعريفات - ص ١١٨ .

(٩٨٧) ابن الأثير (ضياء الدين) . المثل السائر - ٢١٨/٣ .

(٩٨٨) المثل السائر - ٩٥/١ .

(٩٨٩) ابن الأثير . نجم الدين أحمد بن اسماعيل : جوهر الكنز - تج - د . زغلول

سلام - الاسكندرية - منشأة المعارف - بدون تاريخ - ص ٢٣١ .

من قضية الابداع والسرقة • أما الاختلاف بين النقاد فيمكن في تصورهم للمفاهيم لا للقضية ذاتها •

وإذا عدنا الى ابن طباطبا نجده يقرر هذه القضية حين يقرر كسائر النقاد أن الشاعر الذي يأخذ المعنى فيبرزه في أحسن الكسوة يفضل على صاحب المعنى ، ولا يعاب على هذا الأخذ (٩٩٠) • بل ليوجب على الشاعر أن يديم النظر في الأشعار التي اختارها النقاد له :

« فإذا جاش فكره بالشعر أدى اليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المبادئ ، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب عن أخلاط من الشايب كثيرة فيستفرب عيانه ، ويغمض مستبطنه » • (٩٩١)

الشعر هنا منظور اليه من خلال قضية الابداع والسرقة • الشعر ابداع ينطوي على نوع من الأخذ، أو الاستفادة • ومبدأ الخفاء ، أو الغموض ، أو الاستغراب ، واضح • فجودة الأخذ تتحقق إذا كان خفيا نستغربه ، ويغمض علينا ، ولا نعرف من أين استنبطه ، أو استبطنه الشاعر ! • وهذا كله مرتبط بنصور للابداع يفضى الى انتاج نص هو اطار من الأصباغ ، أو يفضى الى القول ان الابداع انتاج أصباغ وسبائك وطب •

وهذا التصور الذي يربط قضية الابداع والسرقة (أو الابداع سرقة) بتصور الابداع انتاجا لأصباغ ، هو ما كان يحرك الرازي حين قال في نهاية الايجاز :

« ولا يفرنك قول الناس ان الشاعر أخذ المعنى من شاعر آخر فإن ههنا تسامح منهم والراد أن المعنى المدلول عليه بالدلالة المنوية واحد فاما أن يكون المدلول عليه بالدلالة الوضعية واحدا فذلك لا يكون الا الترجمة » • (٩٩٢)

فمراد الرازي من أن الأخذ وصف متسامح من الناس ، لبس نقى الأخذ أصلا ، لكن المراد أن الأصباغ لا تتطابق الا في السرقة • الرازي ينفي

(٩٩٠) ابن طباطبا : عيار الشعر - ص ١٢٣ •

(٩٩١) نفسه - ص ١٤ •

(٩٩٢) الرازي : نهاية الايجاز - ص ١٠٩ •

الأخذ عن الدلالة الوضعية ويسميه ترجمة ، لأن دلالة كلمة على معنى لا تأخذ فيها عندهم . أما الدلالة المعنوية - وهي كما وجدنا عند القزويني شيء متميز من الغرض العام ، أو المعنى الكلي - فقد نتشابه ، أو تتحد . والدلالة شيء يتولد بالنظم ، الذي يؤول الى تركيب من أصباغ ، وهذا ما عبر عنه الرازي حين أشار في التمهيد لهذا النص الى نسج الديباج ، وصوغ السوار .

وابن رشيق أظهر تحديدا حيث يقول :

« والسرق أيضا انما هو في البديع المخترع
الذي يختص به الشاعر ، لا في المعاني المشتركة
التي هي تجارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم
ومحاوراتهم ، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده
أن يقال انه أخذه من غيره » (٩٩٣) .

أما عن بناء تصور للشعر مركب من مفهوم الابداع ومفهوم السرقة فهو واضح في النص . السرقة في طرف النص : أوله وآخره (بلفظ الأخذ) ، والابداع في الطرف الثاني (بالفاظ البديع ، والاختراع ، واختصاص الشاعر ، ونفي الاشتراك في المعاني) . وضروب التحويلات والاحالات من الابداع والسرقة الى عمود الشعر والبديع ، الى اللفظ والمعنى ، الى الخاص ، والمشارك بمفهوم طبقي ، ظاهرة في النص . لا سرقة في عمود الشعر ، السرقة في البديع . والمفهوم الطبقي ، الذي يقوم على أساس اجتماعي لا يحلو من أرسنقراطية ، أو اقسطاعية ، أو بوجوازية ، والذي من قيمه الخاصة تفضيل ما يعلو على تصورات « العامة » ، والذي يدعو الى التعالي على الناس والالتحاق بقيم الطبقة العليا ، صاحبة السلطة ، ظاهر في النص ، تفصح عنه قضية الابداع والسرقة ، وتفتح به على آفاق علاقة الانسان بالعالم ، وتكشف عن طبيعتها كبناء علامي ياكس هذه العلاقة المعقدة . وربما جاز القول ان الدعوة الى محبة ما يسمى بالسرقة الجيدة الحفية تنطوي على تمرد ، أو ثورة ، أو سخرية ، من قيم البناء الطبقي القديم ، الذي انطوى في بعض طبقاته على حب للملكية ، وحرص عليها ، وخوف من « اغتصابها » .

ومهما كان الأمر فان نفس ابن رشيق واضح الدلالة على ربط قضية الابداع والسرقة بتصور الابداع انتاجا لأصباغ ، فقد كان البديع عنده يعني محسنات ، أو أصباغ الكلام كلها بغير تمييز بين بيان ، وبديع ، ومعاني ، كما فعل البلاغيون المتأخرون كالقزويني مثلا .

والموقف مختلف عند رجل كالجاحظ . يقول :

« ولا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيهه
مصيب تام ، وفي معنى غريب عجب ، أو في
معنى شريف كريم ، أو في بديع مخترع ، إلا وكل
من جاء من الشعراء بعده أو معه ، أن هو لم يعد
على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره ، فانه لا
يدع أن يستعين بالمعنى ، ويجعل نفسه شريكا فيه
كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف الفاظهم
وأعاريض أشعارهم ، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك
المعنى من صاحبه . أو لعله أن يجحد أنه سمع
بذلك المعنى قط ، وقال انه خطر على بالي من غير
سماع ، كما خطر على بال الأول . هلا اذا قرعوه به
، إلا ما كان من عنثرة في صفة الدباب ، فانه وصفه
فاجاد صفته فتجأى معناه جميع الشعراء . » (٩٩٤)

وكلام الجاحظ هنا يبدو متشابهها تماما مع كلام ابن رشيق ، ومع
سائر النقاد . أما الفارق فأنما يكمن في تصور الابداع . فالجاحظ يتحدث
عن اصابة النسب ، وشرف وكرم المعنى ، بما يعنى نحميل النص سمات
الطبع المبدع من قدرة على الاصابة ، أو من شرف أو كرم . وهناك فارق آخر
في تصور السرقة ، فالجاحظ يرى فيها « استعانة » بالمعنى ، والاستعانة
مفهوم من مفاهيم ما يمكن أن يسمى بأمراض الابداع ، فالسرقة نوع من
معالجة حالة العجز ، حين يمنع الابتكار ، فيستعان عليه بالأخذ . وفي
إشارة الجاحظ الى فكرة الموارد ، أو توارد الخواطر ، أو ما كان يسمى
بوقوع الحافر على الحافر (٩٩٥) ، الماحة الى فكرة الابداع بمعزل عن
السرقة أو « السماع » ، فكان الشاعر يؤكد قدرته الخاصة ، وتمكن طبعه
بأثبات التوارد ونفى الأخذ . وفي فكرة الاستعانة ما يشير الى سمات
الطبع من حيث يراد له القوة . وفي الموارد ما يشير الى سماته من حيث
يراد له التعويل على الذات وحدها دون سرقة . والموارد مفهوم جاهلي
ادعاه الناس بين امرئ القيس وطرفة ، وربما كان الناس وقتها يرون
فيها احياء من جنى واحد لشاعرين . وفي إشارة الجاحظ الى عنثرة
ما يوحى بالشعور بالأصل الجاهلي لقضية السرقات . وكلام الجاحظ
واضح في أن المشكلة كانت قائمة بين الشعراء والناس ، أما النقاد
المنهجون فكانوا يرون في المشكلة قضية عقلية مركبة واضحة يتم التفكير

(٩٩٤) الجاحظ : الحيوان - ٣/٣١١ .

(٩٩٥) ابن الأثير : المثل السائر - ١/٥٩ ، ابن رشيق : العملة - ٢/٢٨٩ .

في الشعر خيالها • أما الجاحظ فهو من النقاد الذين كانوا يرون في الابداع انتاجا لنص يعكس سمات الطبع •

أما عن قدامة فلم يضع بابا أو فصلا عن السرقات، لكنه فكر في قضية الصدق والكذب في الشعر من خلال قضية الابداع والسرقة فقال : « الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقا ، بل انما يراد منه اذا أخذ في معنى من المعاني كائنا ما كان أن يجيده في وقته الحاضر ، لا أن ينسخ ما قاله في وقت آخر » (٩٩٦) لكن قدامة ، اذ يأخذ بفكرة الاجادة ، فانه يطرح مفهوما يحاول به أن يجمع بين تصور الابداع اظهارا لسمات الطبع في نص من حيث قدرة الطبع على الاجادة ، وتصور الابداع انتاجا لأصباغ من حيث ان النص الجيد عامر بالأصباغ التي كان يسميها « النعوت » • ولقد ظهرت قضية الابداع والسرقة ههنا في لفظين : « أخذ » وهو هنا بمعنى أبدع ، والثاني هو ينسخ ، وقد تحول النسخ فيما بعد الى مصطلح من مصطلحات السرقة (٩٩٧) •

أما الآمدي فلقد ذكر كجميع النقاد أن العلماء لا يرون سرقات المعاني من كبير مساويء الشعراء خاصة المتأخرين ، وأن باب السرفات ما تعرى منه متقدم ولا متأخر (٩٩٨) • وأخذ ينافش أبا الضيياء بشر بن يحيى فيما كتبه عن سرقات البحري من أبي تمام ، وعابه لأنه خاط السرقه مع ما ليس بسرقة ، فام يعلم أن السرقة انما هي في البديع المخترع لا في المعاني المشتركة بين الناس (٩٩٩) • وكلام الآمدي هنا هو ما نقله ابن رشيق في العمدة واعتمد عليه • لكن هدف الآمدي لم يكن استقصاء الأصباغ التي يجمعها النص ، بل التمييز بين السرقة المستهجنة والأخذ الذي يعين طبع المبدع على ابداع ما يتجاوز به السابقة عليه ، والوصول من هنا الى اظهار تجليات الطبع المبدع في النص ، والموازنة بين أبي تمام والبحتري من هذه الجهة •

وموقف القاضي عبد العزيز الجرجاني في الوساطة لا يختلف عن موقف الآمدي في الموازنة ، فهو يميز بين السرقة وما ليس بسرقة ، ويؤكد أن المشترك عام الشركة كحسن الشمس والقمر ، وأن ما سبق المتقدم اليه ، ثم تدوول فكثير واستعمل أصبح كالأول ، لا سرقة فيهما (١٠٠٠) •

(٩٩٦) قدامة : نفد الشعر - ص ٦٨ •

(٩٩٧) ابن الأثير : المثل السائر - ٢٢٢/٣ ، ص ص ٢٣٠ - ٢٣٤ •

(٩٩٨) الآمدي : الموازنة - ٣١١/١ •

(٩٩٩) نفسه - ٣٤٦/١ •

(١٠٠٠) الجرجاني : الوساطة - ص ١٨٥ •

وأوضح أن متنازعي المعاني يتفاضلون بحسب مراتبهم من العلم بصناعة الشعر ، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول ، وينفرد أحدهم بزيادة اهتدى لها ، فيريك المنسرك المبتذل في صورة المبتدع المخنوع (١٠٠١) . وفي هذا أخذ بفكرة الطبقات من حيث تشير الى تراتب قوى المبدعين ، بفضل اهتدائهم ، التي تجعل نصوصهم مجالاً لسيمات طبيعهم . وفيه ادراك لفكرة الخفاء من حيث ينبجح المبدع في اخفاء الأخذ . يقول القاضي الجرجاني :

« والسرق - أي يدك الله - داء قديم ، وعيب عتيق ، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ، ويستمد من قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه ، وكان أكثره ظاهراً كالتوارد . . . ، وإن تجاوز ذلك قليلاً في الفموض ما لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ ، ثم تسبب المحدثون الى اخفائه بالنقل والقلب ، وتغيير المنهاج والترتيب ، وتكلفوا جبر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال ، والتصريح في أخرى ، والاحتجاج والتعليل ، فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف اليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه وابداع مثله » (١٠٠٢) .

وهذا النص يؤكد أن الظاهرة قديمة ، قبل نشأة المستوى المنهجي من النقد ، وأنها تتعلق بالمستوى المذهبي على الخصوص ، وإنما النقاد يجيبون على أسئلة متارة في المجتمع خارج النقد المنهجي . وفكرة الخفاء والاختفاء واضحة في النص . والجرجاني يذكر الوسائل التي تسبب ، أو توصل ، بها المحدثون في الاختفاء كالتنقل ، والقلب ، وما الى ذلك . ولعل هذا التحديد وأمناله ما حدا بالدكتور غنمي هلال الى القول ان النقد القديم لم يكن اشادة بأصالة الكاتب ، ولكنه كان تلقينا لكفبة الاغارة على معاني الأقدمين ، والتلطيف فيها حتى يخفى على قارئها ما بها من تكرار مملول (١٠٠٣) . ومن الواضح أن نص الجرجاني نموذج على اشادة القدماء بالابداع . وإذا كان المراد من الأصالة - كما يريد منها علماء النفس أمثال جيلفورد - القدرة على تقديم استجابات ماهرة ، أو غير

(١٠٠١) نفسه - ص ١٨٦ .

(١٠٠٢) الوساطة - ص ٢١٤ .

(١٠٠٣) د. غنمي هلال : النقد المنهجي عند العرب - ص ٢٣٨ .

شائعة (١٠٠٤) ، فمن الصعب الحكم بانتفاء هذا المفهوم عن النص .
أما عن وسائل تحقيق السرقة المستحسنة ، أو وسائل إخفاء السرقة ، التي ذكرها النص ، وأمثلة من النصوص ، فكانت تعكس بحث النقد القديم عن نموذج تحليلي للنص . وكان لهذا النموذج قيمتان : أحدهما أن تحليل النص معناه الكشف عن أصباغه، والأخرى أن التحليل معناه الكشف عن سمات الطبع في النص - والجرجاني - على نقيض القزويني - يعالج أسباب السرقة بوصفها مظاهر تجلي الطبع في النص . ومن علامات هذا الفهم رجوع الجرجاني الى فكرتي الاستعانة والاستمداد . في هاتين الفكرتين تصور للسرقة يؤذن بأنها اجراء لمعالجة معوقات الابداع . ومن هنا فان قوة الطبع تحاول أن تتجلى في النص ، والسرقة اجراء لتحقيق هذا التجلي .

أما عبد القاهر الجرجاني فهو المصدر الذي استقى منه السكاكي والقزويني وسائر البلاغيين بعد القزويني فهمهم للسرقات الذي جعل منها صبغا بديعيا ، أو خاتمة للتأليف العلمي في علم البديع ثالث علوم البلاغة . فالسرقة عند عبد القاهر - كما هي عند القزويني ، وب نفس الألفاظ - اتفاق لا في الغرض العام ، بل في وجه الدلالة ، بشرط ألا يشترك في معرفة الدلالة الناس ، فيكون خاصة غريبة ، أو عامية تحولت بوجه من التصرف الى غريبة غير مبتذلة (١٠٠٥) . لكن عبد القاهر لديه لفظة هامة، اذ يعطف السرقة والاخذ على الاستمداد والاستعانة (١٠٠٦)، بما لهما من صلة بما يمكن أن يسمى بأمراض الابداع - كما تقدم . وفي هذه اللفظة ربط صريح للسرقة بفكرة ظهور سمات الطبع قوة وضعفا في النص .

ومهما وجهنا النظر الى هذا النقد أو ذاك ، فان قضية الابداع والسرقة تظل حوارا بين مستويات اجتماعية ، يحتدم بينها التخاطب ، ويحاول المستوى المنهجي أن يحسم الاضطراب الذي يلتمسه في المستويين الآخرين .

وتظل قضية الابداع والسرقة بتمييزها بين الخاص والعام، وبتفضيلها الأول على الثاني ، قناعا يخفي صراعات اجتماعية وطبقية معقدة ، تفصح عن علاقة متشابكة أطرافها بين الانسان والعالم .

(١٠٠٤) د. محيي الدين أحمد حسين : القيم الخاصة لدى المبدعين - دار المعارف -

١٩٨١ م - ص ٨٤ .

(١٠٠٥) عبد القاهر : الأسرار - ص ص ٢٩٣ - ٢٩٦ .

(١٠٠٦) نفسه - ص ص ٢٩٣ ، ٢٩٤ .

الغائمة

علينا الآن ختاماً للبحث أن نبلور ، فى نقاط محددة ، أهم النتائج التى يستخلصها البحث من مقدمانه وأدلتة وبراهينه ، وأهم التوصيات التى يرى البحث وجوب الاهتمام بها فى مجال دراسات النقد القديم . ونستطيع أن نبلور هذه النتائج ، وهذه التوصيات ، فى النقاط الآتية :

١ - الوحدة أو التفتيت : ان التعامل مع النقد القديم بوصفه خطاباً اجتماعياً لأجدى وأصح من اتباع المنهج التقليدى فى التعامل معه الذى يغلب عليه الطابع التاريخى . ذلك أن فكرة الخطاب تستطيع أن تعيننا خير اعانة على التمييز بين مستويات للنقد لم يكن التمييز بينها ممكناً من قبل . وتستطيع أن تطلعنا على ما امتلأ به النقد القديم من حوار اجتماعى تفاعلت فيه عوامل مختلفة . وتستطيع برغم ذلك التمييز بين مستويات النقد ، وذلك التمييز بين عوامله الفاعلة المختلفة ، أن تحافظ على وحدة هذا النقد بوصفها وحدة الحوار الاجتماعى الذى تدجارب وتتداخل فيه الأصوات . وبفضل هذا التصور للوحدة لا يظل النقد نصورات ، أو تذوقات ، فردية ، أو شيئاً ساكناً كبركة بلا موج ، بل يمتلئ بالحيوية والدينامية التى هى طابع كل ظاهرة من ظواهر الوجود . كما يمكن - بفضل هذا التصور - أن نحافظ على النظرة التاريخية فى دراسة تطور النقد ومفاهيمه ، داخل النظرة التحليلية التى تعنى بتمييز المفاهيم والمستويات ، فى سياق الجدل الاجتماعى ، وتهيب بعلاقة الانسان بالعالم مفسرة للظواهر الانسانية الخالصة كالنقد . وهذه هى الفائدة المنهجية الأولى التى نخرج بها من البحث ، ونوصى بتنميتها ومتابعتها فى دراسات النقد القديم . وقد يجوز أن نستشرف النقد الحديث والمعاصر فى ضوءها .

٢ - التمييز أو الاستقاط : ولقد برهن البحث في مواضع عديدة على أن النسابة الظاهري بين بعض المفاهيم القديمة وبعض المفاهيم الحديثة والمعاصرة ، لا يصمد للتحليل . هناك دائما تمايزات أكثر فاعلية في الخطاب القديم من مواطن النسابة . ولا يليق بالدراسة العلمية السليمة أن تغفل عن هذه التمايزات ، وتكتفى بالوقوف عند تشابهات محدودة ، تسقط فيها المفهوم الحديث والمعاصر على مفهوم قديم مميز منه . وهذه هي الفائدة المنهجية الثانية التي نفيدها من البحث .

٣ - فنية المفهوم أو شعريته : وإذا كان الدارسون يعولون على نقد الشعر في التراث القديم ، ويحصرون مفهوم النقد فيه ، ويوحون أن الناقد القديم لم يكن يحمل في ذهنه إلا تصورا ناضجا أو غير ناضج للشعر من بين جميع الفنون ، فإن الكشف عن مفهوم للابداع في النقد القديم مسند من تصور الناقد القديم لجميع الفنون شعرا أو غير شعر ، يصحح هذه الفكرة . ولقد ظهر في كلام الناقد القديم عن الشعر نفسه اشارات وعلامات لا يغفل التحليل الصحيح للخطاب القديم عن أنها نجبل الى تصور عام للابداع في جميع الفنون . ويعد البحث من هذه الوجهة مهيئا لدراسات مرجوة تناول نقد النثر ، ونقد الموسيقى ، وسائر فنون العرب ، وتوظف لهذا الغرض المنهج الدقيق لتحليل الخطاب النقدي ، الذي ندعو اليه ، بحث تكامل الصورة ، ومنتظم الملامح .

٤ - تمايز المفاهيم : وكما تتمايز مستويات الخطاب النقدي ، تتمايز مفاهيم الابداع الفني بين المستويات ، وتتمايز داخل كل مستوى ، بفصل الجدل الاجتماعي . وقد ظهر أن المستوى الأول للخطاب قد انطوى على مفهوم غيبي للابداع الفني ، وأن المستوى المنهجي قد انطوى على مفهوم تجريبي الطابع ، وأن المستوى المذهبي قد انطوى على مفهوم سجالي يتابع ما في تحولات علاقة الانسان بالعالم من تغير قيمى في المثل الجمالية العليا .

٥ - المفهوم الأولي : ويجب أن نفهم أن الأخبار التي لدينا عن شياطين الشعراء لا تجمع من بطون المصادر للاستطراف بها ، ولكنها ذات طبيعة نقدية لا نجدها ما دمنا نلتزم بتصور للنقد يؤول فيه الى خطاب اجتماعي خاص بالفن . ان شياطين الشعراء فكرة تتعلق بالمستوى الأول من مستويات الخطاب النقدي . هذه الفكرة ليست جماع ما طرحه هذا المستوى ، لكنها جزء من كل ، هي التصوير الغسبي للابداع الفني ، الذي ينطوى على مفاهيم مختلفة أفرزها تطوره الخاص الذي شارك فيه الاسلام وما استنهضه من ثقافة ، وحضارة ، وعلاقات اجتماعية .

٦ - المفهوم المنهجي : ومن الخطأ الكبير أن نستخدم كلمة خطيرة

مثل « المنهج » استخداما هينا لا نخضعها فيه لما تستحقه من الفحص والنأمل . فالمنهج ليس « باليقا » لكتاب ، وليس « تنظيما » لمعارف ، وليس تعليلا لحكم يصدر عن الذوق الذى يتفقت من المنطق ، لكنه - فوق هذا كله - موقف معرفى منطقى ذو اجراءات تحكمها ضوابط عامة للموضوعية . وعلى أساس من هذا الفهم نستطيع أن نرى فى العلم القديم الصورة الأولى للمنهج التجريبي الذى ناقضت ونازعت المنهج اليونانى المسالى ، ومهدت للتجريبية التى أنشأت العلوم الحديثة . وانبثقا عن المنهج أخرج الفد القديم مفاهيم للابداع تقوم على تصوره نشاطا طبيعيا ، فيه من الناحية النفسية علم نفس للملكات ، وفيه من الناحية الاجتماعية تصور جغرافى بشئى من قبيل الجغرافيا البشرية القديمة .

٧ - المفهوم المذهبى : واذا كان المستوى المذهبى من الخطاب النقدى يقوم أصلا فى الجدل الدائر بين الشعراء وأنصارهم وخصومهم ، واذا كان البحث لم ينجح هذه الوجهة ، مكثفيا بالقول ان الدراسات فى أولوا هذا الجدل فى مذاهب الشعر عناية كبيرة ، ومكثفيا بالاشارة الى ما ينفض عنايتهم هذه من التأكيد على الطابع المذهبى لهذا الجدل ، وعلى تميز هذا المستوى من الخطاب من المستويين الآخرين ، ومكثفيا بالامح الى أن هذه المذاهب المنازعة التى تختلف حول الشكل المخار للابداع ، والميل الجمالى الأعلى له ، تختلف - فى نفس الوقت - حول مفهوم الابداع الفنى ، واذا كان البحث قد اكتفى باشارات مناصرة فى نناياه الى ارتباط بعض المذاهب كعبية الشعر ، أو عمود الشعر ، أو شعراء البديع - على سبيل المثال - بمفاهيم خاصة للابداع كالتأنى والتجويد ، أو التلقائية والصدف ، أو اقصاى الاصباغ الجميلة - على التريب المقابل للمذاهب المذكورة - واذا كان البحث قد رأى أن يعالج المستوى المذهبى فى ظهوره خلال الخطاب المنهجى ، وأن يعالجه لدى نماذج محددة مخنارة من النقاد ، هم ابن طباطبا ، وعبد القاهر الجرجانى ، وحازم القرطاجنى ، لكى يجمع بين البحث الجمعى ، والمحد ، الفردى (monographic) ، زيادة للفائدة المنهجية ، وبأصلا للمنهج فى استعمالات مختلفة ، فان هذا كله لا يمنع ، بل يدفع الى القول ان مفهوم الابداع الفنى كان حاضرا فى الخطاب المذهبى ، يلعب فيه دورا ملموسا ، كما يدفع الى الايصاء بوضع دراسة جديدة للنقد الهائم حول - وسلال - مذاهب الشعر العربى ، على أن تنتفع هذه الدراسة من نتائج « البحث » ، وهى دراسة تحتاج الى جهد كبير ، أو كان « البحث » قد اضطلع بمسئولية القيام بها لنشحت به السبل ، ولامتد به الأمد الى حيث لا يطقى بحث واحد ، أو ناحى واحد .

ولقد ظهر أن الماقد القديم ، فى خطابه المنهجى ، كان يحمل مالا

جماليا أعلى يتجاوز ما كان يحملها أصحاب المذاهب المختلفة ، وكان يصير شكلا ابداعيا ومذهبا جماليا يستوعب ويتجاوز الأشكال والمذاهب التي كان يرفعها السعراء ونصراؤهم وكان من شأن المنل الجمالي الذي طالب به الناقد المنهجى أن يريل مناقضات المذاهب وأن يجمعها في طريق التنافس في الاحادة ، لا التنافس في الصراع .

٨ - قضايا النقد : ولقد أظهرنا البحث على أن الناقد القديم كان يركب من مفاهيمه الخاصة قضايا منطقية ، يستعين بها في التفكير في سُئون الابداع . فمصطلح الفضيحة يحتاج الى اعادة اصطلاح ، لانه في ضوء منهج تحليل الخطاب له مدلول مختلف عن مدلوله التقليدي كمرادف لكلمة مشكلة . انه تركيب منطقي من مفاهيم ، له فعالية في عملية التفكير . وينبع فدره وقيمة هذه التركيبات من أنها نجيب على التباس حاد نشأ بين الناس في تناولهم للابداع ، اذ يخلطون بين قضاياها الخاصة وقضايا صراعهم الاجتماعية ، فيأتى هذا التركيب يؤلف بين نقائص ، ويزيل عنها مناقضها ، ويرفع الالتباس الذي وضعه الناس عليها . ولا شك أن القضايا الثلاث التي اتخذ منها البحث مداخل للقضايا العديدة التي كان الخطاب القديم محملا ، ومنقلا ، بها ، تمهد للدراسة الشاملة المنشودة لجميع القضايا . ولا شك أن البحث كان مشغولا بوضع الأساس للملائم لدراسة القضايا عموما ، وهذه القضايا الثلاث : الطبع والصنعة ، اللفظ والمعنى ، الابداع والسرقة ، على وجه الخصوص ، فلم يشمل كل شيء يتعلق بالقضايا الثلاث ، مكتفيا بكشف المدخل الصحيح اليها ، مما يفتح الباب واسعا أمام الدراسات القادمة للمواصلة والاضافة والتعديل ...

قائمة المصادر والمراجع

(أ) مصادر ومراجع بالعربية

- ١ - القرآن الكريم
- ٢ - (إبراهيم) الدكتور زكريا إبراهيم
دراسات فى الفلسفة المعاصرة - القاهرة - مكتبة مصر - ط ١
- ١٩٦٨ م .
فلسفة الفن فى الفكر المعاصر - القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٦٦ م
مشكلة البنية - القاهرة - مكتبة مصر - بلا تاريخ .
مشكلة الفن - القاهرة - مكتبة مصر - بلا تاريخ .
- ٣ - (إبراهيم) طه إبراهيم
تاريخ النقد الأدبى عند العرب - القاهرة - دار الفكر العربى -
بلا تاريخ .
- ٤ - (إبراهيم) الدكتور عبد الستار إبراهيم
الانسان وعلم النفس - الكويت - عالم المعرفة - ط ١ - ١٩٨٥ م
- ٥ - (إبراهيم) الدكتورة فريدة إبراهيم
الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق - القاهرة - مكتبة
الشباب - بلا تاريخ .
- ٦ - (ابن أبى الحديد)
الفلک الدائر على المثل السائر - ملحق بالمثل السائر - انظر
ابن الأثير (ضياء الدين) .

- ٧ - (ابن الأثير) ضياء الدين بن الأثير
المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر - تح : د . أحمد الحوفى
و د . بدوى طبانة - القاهرة - دار نهضة مصر - بلا تاريخ .
- ٨ - (ابن الأنبر) نجم الدين أحمد بن اسماعيل
جواهر الكنز - تح : د . محمد زغلول سلام - الاسكندرية -
منشأة المعارف - ١٩٨٣ م .
- ٩ - (ابن خلدون)
المقدمة - القاهرة - المكتبة التجارية - بلا تاريخ .
- ١٠ - (ابن خلكان)
وفيات الأعيان - بيروت - دار الثقافة .
- ١١ - (ابن رشد)
تلخيص الخطابة - تح : د . عبد الرحمن بدوى - بيروت - دار
القلم - بلا تاريخ .
تلخيص ما بعد الطبيعة - تح : د . عثمان أمين - القاهرة -
مطبعة مصطفى البابى الحلبي - ١٩٥٨ م .
- ١٢ - (ابن رشيق)
العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده - تح : محمد محيى الدين
عبد الحميد - بيروت - دار الجيل - ط ٤ - ١٩٧٢ م .
- ١٣ - (ابن سلام) الجهمي
طبقات فحول الشعراء - تح : محمود محمد شاكر - القاهرة -
مطبعة المدنى - بلا تاريخ .
- ١٤ - (ابن سنان) الخفاجي
سر الفصاحة - شرح وتصحيح عبد المتعال الصعیدی - القاهرة
- مكتبة صبيح - ١٩٦٩ م .
- ١٥ - (ابن سينا)
فن الشعر - ضمن نشرة بدوى لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس
- انظر أرسطو
حى بن يقظان - ضمن حى بن يقظان لابن سينا وابن طفيل
والسهروردي - تح : أحمد أمين - القاهرة - دار المعارف - ط ٣ -
١٩٦٦ م .

- ١٦ - (ابن شهيد)
رسالة التواضع والذوايع - تح : بطرس البستاني - بيروت -
دار صادر - ١٩٦٧ م .
- ١٧ - (ابن طباطبا)
عيار الشعر - تح : د . عبد العزيز بن ناصر المانع - السعودية
دار العلوم - ١٩٨٥ م .
- ١٨ - (ابن قتيبة)
أدب الكاتب - تح : محمد محيي الدين عبد الحميد - القاهرة -
مطبعة السعادة - ط ٤ - ١٩٦٣ م .
الشعر والشعراء - تح : أحمد محمد شاكر - القاهرة - دار
المعارف - ط ٢ - ١٩٨٢ م .
- ١٩ - (ابن المديبر) إبراهيم بن المديبر
الرسالة العذراء - شرح د . زكى مبارك - القاهرة - دار الكتب
المصرية - ط ٢ - ١٩٣١ م .
- ٢٠ - (ابن منظور)
لسان العرب - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م .
- ٢١ - (ابن المعتز)
البديع - تح : كراتشكوفسكى - بغداد - مكتبة المثنى - ط ٢ -
١٩٧٩ م .
طبقات الشعراء - تح : عبد الستار فراج - القاهرة - دار
المعارف - ط ٤ - ١٩٨١ م .
- ٢٢ - (ابن منقذ)
البديع فى نقد الشعر - تح : د . أحمد أحمد بدوى ، د . حامد
عبد المجيد - مراجعة د . إبراهيم مصطفى - القاهرة - وزارة
الثقافة والارشاد - مطبعة البابى الحلبي - ١٩٦٠ م .
- ٢٣ - (ابن وهب) اسحاق
البرهان فى وجوه البيان - تح : د . حفنى محمد شرف -
القاهرة - مكتبة الشهاب - ١٩٦٩ م .
- ٢٤ - (أبو ريان) الدكتور محمد على أبو ريان
فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة - الاسكندرية - دار المعرفة
الجامعية - ١٩٨٥ م .

- ٢٥ - (أبو زيد) الدكتور نصر حامد أبو زيد
العلامات في التراث - ضمن أنظمة العلامات : مدخل الى
السيميوطيقا - اشراف سـيـيـزا فاسـم ونصر حامد أبو زيد -
القاهرة - دار الياس المصرية - ١٩٨٦ م .
الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص - مجلة فصول - القاهرة -
المجلد الأول - العدد الثالث - ابريل ١٩٨١ م .
- ٢٦ - (أدلر) ألفسرد
الحياة النفسية - تحليل علمي - ت : محمد بدران وأحمد محمد
عبد الخالق - تقديم فيليب مريت - القاهرة - لجنة التأليف
والترجمة والنشر - ١٩٤٤ م .
- ٢٧ - (ادمان) اروين
الفنون والانسان - ت : مصطفى حبيب - القاهرة - مكتبة
مصر - ط ١ - ١٩٦٦ م .
- ٢٨ - (أرسطو)
الخطابة - الترجمة العربية القديمة - تح : د . عبد الرحمن
بدوي - بيروت - دار القلم - ١٩٧٩ م .
فن الشعر - ت ، تح : د . شكري محمد عياد - القاهرة - دار
الكاتب العربي - ١٩٦٧ م .
فن الشعر - ت ، تح . د . عبد الرحمن بدوي - بيروت - دار
الثقافة - بلا تاريخ .
- ٢٩ - (اسـمـبـيـرون) د . اسـمـبـيـرون
الماركسية والتحليل النفسي - ت . د . سـمـعـاد الشـرقـاوي -
القاهرة - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٨٠ م .
- ٣٠ - (اسلام) الدكتور عزى اسلام
مفهوم المعنى : دراسة تحليلية - الكويت - حـمـولـيات آداب
الكويت - الرسالة ٣١ من الحولية السادسة - ١٩٨٥ م .
- ٣١ - (اسماعيل) الدكتور عبد المنعم اسماعيل
نظرية الأدب ومناهج البحث الأدبي - القاهرة - ١٩٧٧ م .
- ٣٢ - (اسماعيل) الدكتور عز الدين اسماعيل
التفسير النفسي للأدب - القاهرة - مكتبة غريب - ط ٤ - ١٩٨٤ م

- ٣٣ - (الأصقهانى) أبو الفرج
الأغانى - بيروت - دار الثقافة - ١٩٦٥ م .
ولقد أشرف على مراجعة وطبع المجلد الأول العلامة الشيخ
عبد الله العاليلى ، وموسى سليمان ، وأحمد أبو سعد . وقام
الأستاذ عبد الستار أحمد فراج على تحقيق الأجزاء : ١٥ -
١٨ ، ٢٠ - ٢٢ . ولم يذكر اسم محقق لبقية الأجزاء .
- ٣٤ - (الأصمعى)
فحول الشعراء - تح : د . محمد عبد المنعم خفاجى وطه
محمد الزينى - القاهرة - المطبعة المنيرية - ط ١ - ١٩٥٣ م .
- ٣٥ - (أفلاطون)
فى السفسطائيين والتربية : محاوره بروتاجوراس - ت : د .
عزت قرنى - القاهرة - ١٩٨٢ م .
محاورات أفلاطون : أوطيفرون ، الدفاع ، أقريطون ، فيثون -
ت : د . زكى نجيب محمود - القاهرة - لجنة التأليف والترجمة
والنشر - ١٩٥٤ م .
محاوره مينون - ت : د . عزت قرنى - القاهرة - مكتبة
الشباب - بلا تاريخ .
- ٣٦ - (أفلوطين)
أثولوجيا - ضمن كتاب أفلوطين عند العرب - تح : د .
عبد الرحمن بدوى - الكويت - ط ٣ - ١٩٧٧ م .
- ٣٧ - (اليوت) ت . س . اليوت
وظيفة النقد - ضمن كتاب : مقالات فى النقد الأدبى - ت : د .
ابراهيم حمادة - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٢ م .
- ٣٨ - (أمين) أحمد أمين
النقد الأدبى - القاهرة - النهضة المصرية - ط ٥ - ١٩٨٣ م .
- ٣٩ - (الأهوانى) أحمد قواد
جون ديوى - القاهرة - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٦٨ م .
- ٤٠ - (يارت) رولان يارت
درس السيميولوجيا - ت : د . عبد السلام بعبه العالى - الدار
البيضاء - بوقال - ط ٢ - ١٩٨٦ م .

- ٤١ - (الباقلاني)
اعجاز القرآن - تح : السيد أحمد صدقر - القاهرة - دار المعارف
- ط ٥ - ١٩٨١ م .
- ٤٢ - (البدرى) الدكتور على البدرى
بحوث المطابعة لمقتضى الحال : زاد النقد الأدبى السليم -
القاهرة - مطبعة السعادة - ط ٢ - ١٩٨٤ م .
- ٤٣ - (بدوى) الدكتور أحمد أحمد
أسس النقد الأدبى عند العرب - القاهرة - نهضة مصر -
١٩٧٧ م .
- ٤٤ - (بدوى) الدكتور عبد الرحمن بدوى
أرسطو - بيروت - دار القلم - ط ٢ - ١٩٨٠ م .
مدخل جديد الى الفلسفة - الكويت - وكالة المطبوعات - ط ٢ -
١٩٧٩ م .
- ٤٥ - (برجسون)
الضحك : بحث فى دلالة المضحك - تعريب سامى الدروبي
وعبد الله عبد الدايم - القاهرة - دار الكاتب المصرى - ١٩٤٨ م
- ٤٦ - (برنار) كلود برنار
مدخل الى دراسة الطب التجريبي - ت : د . يوسف مراد . أ .
حمد الله سلطان - القاهرة - ١٩٤٤ م .
- ٤٧ - (اليسيوينى) الدكتور محمود اليسيوينى
الفن والتربية - الأسس السيكولوجية لفهم الفن وأصول تدريسه
- القاهرة - دار المعارف - ١٩٥٥ م .
- ٤٨ - (بفردج) و . آ . ب . بفردج
فن البحث العلمى - ت . زكريا فهمى - مراجعة د . أحمد
مصطفى أحمد - بيروت - ط ٤ - ١٩٨٣ م .
- ٤٩ - (اليوشينى) الشاهد اليوشينى
مصطلحات نقدية وبلاغية فى كتاب البيان والتبيين للجاحظ -
بيروت - دار الآفاق الجديدة - ط ١ - ١٩٨٢ م .
- ٥٠ - (بيت) ولتر جاكسون بيت
تعريفات باتجاهات نقدية - ضمن كتاب - مقالات فى النقد
الأدبى - أنظر اليوت .

- ٥١ - (الثعالبي) أبو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل
النيسابوري
ثمار القلوب في المضاف والمنسوب - تح : محمد أيوب الفضل
ابراهيم - القاهرة - نهضة مصر - ١٩٦٥ م .
فقه اللغة وسر العربية - القاهرة - بلا تاريخ .
- ٥٢ - (ثعلب) أبو العباس أحمد بن يحيى بن زايد بن سميان السيباني
قواعد الشعر - تح : د . محمد عبد المنعم خفاجي - القاهرة -
مطبعة البابي الحلبي - ط ١ - ١٩٤٨ م .
- ٥٣ - (الجاحظ) أبو عثمان عمرو بن بحر
البيان والتبيين - ط السندوبى - القاهرة - ط ١ - ١٩٢٦ م .
الحيوان - تح : عبد السلام هارون - القاهرة - مطبعة الحلبي
- ط ١ - ١٩٣٨ م .
- ٥٤ - (جارودى) روجيه جارودى
واقعية بلا ضفاف - ت : حليم طوسون - مراجعة فؤاد حداد -
القاهرة - دار الكاتب العربى - ١٩٦٨ م .
- ٥٥ - (الجرجاني) الشريف على بن محمد
التعريفات - بيروت - دار الكتب العلمية - ١٩٨٣ م .
- ٥٦ - (الجرجاني) عبد القاهر الجرجاني
أسرار البلاغة - تصحيح محمد رشيد رضا - بيروت - دار
المعرفة - ١٩٧٨ م .
دلائل الاعجاز - تح : محمود محمد شاكر - القاهرة -
الخانجي - ١٩٨٤ م .
المقتصد في شرح الايضاح لأبى على الفارسي - تح : د . كاظم
البحر المرجان - بغداد - دار الرشيد - ١٩٨٢ م .
- ٥٧ - (الجرجاني) القاضي أبو الحسن على بن عبد العزيز بن أحمد بن
ابن على
الوساطة بين المتنبي وخصومه - تح : محمد أبو الفضل ابراهيم .
على محمد البجاوى - القاهرة - دار احياء الكتب العربية - ط ٢ -
١٩٥١ م .

- ٥٨ - (الجرجاني) محمد بن علي
الاشارات والتنبيهات - تح : د . عبد القادر حسين - القاهرة -
نهضة مصر - ١٩٨٢ م .
- ٥٩ ... (جبرونباوم) جوستاف فون جبرونباوم
دراسات في الأدب العربي - ت : د . احسان عباس وآخرين -
بيروت - مكتبة الحياة - ١٩٥٩ م .
- ٦٠ - (جيمس) ولييم جيمس
بعض مشكلات الفلسفة - ت : د . محمد فتحي الشنيطي -
مراجعة د . زكي نجيب محمود - القاهرة - وزارة
الثقافة - ١٩٦٢ م .
- ٦١ - (جيوم) بول جيوم
علم نفس الجشطلت - ت : د . صلاح مخيمر ، عبده ميخائيل -
مراجعة د . يوسف مراد - القاهرة - ١٩٦٣ م .
- ٦٢ - (الحاجري) الدكتور طه الحاجري
في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية : العصر الجاهلي والقرن الأول
الاسلامي - الاسكندرية - مطبعة رويال - ١٩٥٣ م .
- ٦٣ - (حسان) الدكتور تمام حسان
الأصول - القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٢ م .
من خصائص العربية .. مقال بمجلة اللغة العربية - القاهرة -
الجزء ٤٧ - مايو ١٩٨١ م .
- ٦٤ - (حسين) الدكتور طه حسين
تحية من الأستاذ العميد للامناء - مجلة الأدب - القاهرة - العدد
٤ - يونية ١٩٥٦ م .
في الأدب الجاهلي - القاهرة - دار المعارف - ط ١٢ .
- ٦٥ - (حسين) الدكتور محيي الدين أحمد
القيم الخاصة لدى المبدعين - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م .
- ٦٦ - (الشافعي) الدكتور عبد المنعم الشافعي
موسوعة علم النفس والتحليل النفسي - القاهرة - مكتبة مدبولي
- ط ١ - ١٩٧٨ م .

- ٦٧ - (الحموي) ياقوت الحموي
معجم البلدان - بيروت - ١٩٨٤ م .
- ٦٨ - (حميدة) الدكتور عبد الرازق هسيمة
شياطين الشعراء : دراسة تاريخية نقدية مقارنة تستعين بعلم
النفوس - القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٥٦ م .
- ٦٩ - (حنورة) الدكتور مصري عبد الحميد حنورة
الأسس النفسية للابداع الفني في الرواية - القاهرة - الهيئة
المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩ م .
الأسس النفسية للابداع الفني في المسرحية - القاهرة - الهيئة
المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩ م .
رحلة الابداع - مقال بمجلة الكويت - ديسمبر ١٩٨٠ م .
- ٧٠ - (الحوفي) الدكتور أحمد الحسوي
شياطين الشعراء - مقال بمجلة مجمع اللغة العربية - الجزء
٣٩ - ١٩٧٧ م .
- ٧١ - (خان) الدكتور محمد عبد المعين خان
الأساطير والخرافات عند العرب - بيروت - دار الحداثة -
ط ٤ - ١٩٨٢ م .
- ٧٢ - (الخطابي)
بيان اعجاز القرآن - ضمن : ثلاث رسائل في اعجاز القرآن -
تح : د . محمد زغلول سلام ، د . محمد خلف الله أحمد -
القاهرة - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٧٦ م .
- ٧٣ - (خفاجي) الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي
تمهيد حول النقد والنقاد - المدخل الى كتاب « نقد الشعر »
لقدامة بن جعفر - انظر مقدمة .
عيار الشعر لابن طباطبا - مقال بمجلة الشعر - القاهرة - العدد
١٢ - ١٩٧٨ م .
من تراثنا النقدي : أسرار البلاغة - مقال بمجلة الشعر -
القاهرة - العدد ١٤ - ١٩٧٩ م .
- ٧٤ - (خلاف) عبد الوهاب خلاف
علم أصول الفقه - الكويت - دار القلم - ط ١٠

- ٧٥ - (خُلف الله) الدكتور محمد خُلف الله أحمد
نظرية عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة - مجلة آداب
الاسكندرية - المجلد الثاني .
من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده - القاهرة - معهد
البحوث والدراسات العربية - ط ٢ - ١٩٧٠ م .
- ٧٦ - (الخولى) الشيخ أمين الخولى
فن القول - القاهرة - دار الفكر العربى - ١٩٤٧ م .
النقد والحياة - مقال بمجلة الأدب - القاهرة - العدد ٣ -
مايو ١٩٥٦ م .
- ٧٧ - (الدروبي) الدكتور سامى الدروبي
علم الطباع : المدرسة الفرنسية - القاهرة - دار المعارف -
١٩٦١ م .
علم النفس والأدب - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م .
- ٧٨ - (درويش) الدكتور محمد طاهر
في النقد الأدبى عند العرب - القاهرة - مكتبة الشباب - بلا
تاريخ .
- ٧٩ - (الدميرى) كمال الدين محمد بن موسى
حياة الحيوان الكبرى - القاهرة - البابى الحلبي - ط ٣ -
١٩٥٦ م .
- ٨٠ - (ديوى) جون ديوى
الفن خبرة - ت : د . زكريا ابراهيم - مراجعة وتقديم د . زكى
نجيب محمود - القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٦٣ م .
- ٨١ - (الرازى) الامام فخر الدين الرازى
نهاية الايجاز فى دراية الاعجاز - القاهرة - مطبعة الآداب
والمؤيد - ١٣١٧ هـ .
- ٨٢ - (الربيعى) الدكتور محمود الربيعى
نصوص من النقد العربى - المقدمة التحليلية - القاهرة - مكتبة
الشباب - ١٩٨٤ م .

- ٨٣ - (الرمانى)
النكت فى اعجاز القرآن - تح : د محمد زغلول سلام ، د
محمد خلف الله أحمد - ضمن : ثلاث رسائل - انظر : الخطابى
- ٨٤ - (الروبى) الدكتورة ألفت كمال
نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد
- بيروت - دار التنوير - ط ١ - ١٩٨٣ م
- ٨٥ - (روتر) جوليان روتر
علم النفس الاكلينيكي - ت : د عطية محمود هنا - القاهرة -
دار الشروق - ط ٢ - ١٩٨٤ م
- ٨٦ - (ريد) هيربرت ريد
تعريف الفن - ت : د ابراهيم امام ، مصطفى رفيق الأرنبوطى
- القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٦٣ م
الفن والمجتمع - ت : فارس مترى ضاهر - بيروت - دار القلم
- ٨٧ - (زايد) الدكتور على عشرين زايد
البلاغة العربية : تاريخها ، مصادرها ، مناهجها - القاهرة -
مكتبة الشباب - ١٩٨٤ م
- ٨٨ - (زقزوق) الدكتور محمد حمدي
تمهيد للفلسفة - القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٧٩ م
- ٨٩ - (زكريا) الدكتور فؤاد زكريا
بين الفكر والآلة : الفلسفة والتكنولوجيا فى العالم القديم -
مجلة الكاتب - القاهرة - العدد ٥٦ - نوفمبر ١٩٦٥ م
الحدود الفلسفية للبنائية - حوليات آداب الكويت - الحولية
الأولى - ١٩٨٠ م
- ٩٠ - (زكى) الدكتور أحمد كمال
دراسات فى النقد الأدبى - القاهرة - ط ٢ - ١٩٨٠ م
- ٩١ - (الزمخشري)
أساس البلاغة - تح : عبد الرحيم محمود - بيروت - دار
المعرفة - ١٩٨٢ م

- ٩٢ - (زهران) الدكتور حامد عبد السلام زهران
الصحة النفسية والعلاج النفسى - القاهرة - عالم الكتب - ط ٢
- ١٩٧٨ م .
- ٩٣ - (سارتر) جان بول سارتر
الوجودية مذهب انسانى - ت : د . عبد المنعم الحفنى - القاهرة
- ط ٤ - ١٩٧٧ م .
- ٩٤ - (السامرائى) على عبد الرازق السامرائى
السرقات الادبية نبي شعر المتنبي - بغداد - مطبعة المعارف -
١٩٦٩ م .
- ٩٥ - (سكوت) وليبر سكوت
تعريفات بمدخل النقد الأدبى الخمسة - ضمن مقالات فى النقد
الأدبى - انظر السور .
- ٩٦ - (سكينر) ب . ف . سكينر
تكنولوجيا السلوك الانسانى - ت : د . عبد القادر يوسف -
الكويت - عالم المعرفة - ١٩٨٠ م .
- ٩٧ - (سلام) الدكتور محمد زغلول سلام
تاريخ النقد الأدبى والبلاغة حتى القرن الرابع الهجرى -
الاسكندرية - منشأة المعارف - بلا تاريخ .
النقد الأدبى الحديث - الاسكندرية - منشأة المعارف - ١٩٨١ م
أثر القرآن فى تطور النقد العربى الى آخر القرن الرابع الهجرى -
القاهرة - دار المعارف - ط ٣ .
- ٩٨ - (سلامة) الدكتور ابراهيم سلامة
بلاغة أرسطو بين العرب واليونان - القاهرة - الأنجلو المصرية
- ط ١ - ١٩٥٠ م .
- ٩٩ - (سوسير) فرديناندى سوسير
فصول من دروس فى علم اللغة - ت : د . عبد الرحمن أيوب -
ضمن : أنظمة العلامات . انظر (أبو زيد) .
- ١٠٠ - (سوييف) الدكتور مصطفى سوييف
الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة - القاهرة -
دار المعارف - ط ٤ - ١٨٩١ م .

- دراسات نفسية فى الفن - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٣ م .
 العبقريّة فى الفن - القاهرة - المكتبة الثقافية - ١٩٦٠ م .
- ١٠١ - (سيفرين) قرائك . ت . سيفرين
 علم النفس الانسانى - اعداد - ت : د . طلعت منصور وآخرين
 - القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٧٨ م .
- ١٠٢ - (السيوطى)
 الانسان فى علوم القرآن - بيروت - المكتبة العافيه ١٩٧٣ م .
- ١٠٣ - (الشارونى) الدكتور حبيب الشارونى
 فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية - القاهرة -
 - الأنجلو المصرية - ط ٢ - ١٩٨٤ م .
- ١٠٤ - (الشيخ) الدكتور عبد الواحد حسن الشيخ
 قضايا النقد الأدبى والبلاغة عند اللغويين فى القرن الثالث
 الهجرى - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط ١ -
 ١٩٨٠ م .
- ١٠٥ - (ضيف) الدكتور شوقي ضيف
 البلاغة تطور وتاريخ - القاهرة - دار المعارف - ط ٦ .
- ١٠٦ - (طبانة) الدكتور بدوى طبانة
 دراسات فى نقد الأدب العربى من الجاهلية الى نهاية القرن
 الثالث الهجرى - القاهرة - الأنجلو المصرية - ط ٧ - ١٩٧٥ م .
 السرقات الأدبية : دراسة نى ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها -
 القاهرة - الأنجلو المصرية - ط ٤ - ١٩٧٥ م .
- ١٠٧ - (طه) الدكتورة هناد حسين طه
 النظرية النقدية عند العرب - العراق - ١٩٨١ م .
- ١٠٨ - (الطويل) الدكتور توفيق الطويل
 العرب والعلم فى عصر الاسلام الذهبى - القاهرة - دار النهضة
 العربية - ١٩٦٨ م .
- ١٠٩ - (العانى) الدكتور سامى مكى العانى
 الاسلام والشعر - الكويت - عالم المعرفة - ١٩٨٣ م .

- ١١٠ - (عباس) الدكتور احسان عباس
تاريخ النقد الأدبي عند العرب - بيروت - دار النفاة - ط ٣ -
١٩٨١ م .
- ١١١ - (عبد البديع) الدكتور لطفي عبد البديع
فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث - جدة - النادي
الأدبي الثقافي - ط ٢ - ١٩٨٦ م .
- ١١٢ - (عبد التواب) الدكتور صلاح الدين محمد عبد التواب
موقف الاسلام من الشعر - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٢ م .
- ١١٣ - (عبد الرحمن) الدكتور ابراهيم عبد الرحمن
قضايا الشعر في النقد العربي - القاهرة - مكتبة الشهاب -
١٩٧٧ م .
- ١١٤ - (عبد الرحمن) الدكتور منصور عبد الرحمن
مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني - القاهرة
- الأنجلو المصرية - ١٩٨٠ م .
- ١١٥ - (العبد) الدكتور عبد اللطيف محمد العبد
التفكير المنطقي - القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٧٨ م .
- ١١٦ - (عبد الغفار) الدكتور عبد السلام عبد الغفار
مقدمة في الصحة النفسية - القاهرة - دار النهضة العربية -
١٩٨٣ م .
- ١١٧ - (عبد القادر) حامد عبد القادر
في علم النفس - بالاشتراك مع محمد عطية الابراشي ، ومحمد
مظهر سعيد - القاهرة - مطبعة المعرفة - ط ١ - ١٩٣٢ م .
- ١١٨ - (عبد المطلب) الدكتور محمد عبد المطلب
البلاغة والاسلوبية - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب -
١٩٨٤ م .
- ١١٩ - (عبد المعطي) الدكتور علي عبد المعطي
رؤية معاصرة في علم المناهج - الاسكندرية - دار المعرفة الجامعية
١٩٨٧ م .
- ١٢٠ - (عبد المعطي) الدكتور علي عبد المعطي
معضلات في مشكلة الابداع الفني - رؤية جديدة - الاسكندرية
- دار المعرفة الجامعية - ١٩٨٤ م .

- ١٢٠ - (عثمان) الدكتور عبد الفتاح عثمان
نظرية الشعر في النقد القديم - القاهرة - مكتبة الشباب -
١٩٨١ م .
- ١٢١ - (العراقي) الدكتور محمد عاطف العراقي
تجديد المذاهب الفلسفية والكلامية - القاهرة - دار المعارف -
ط ٣ - ١٩٧٦ م .
دراسات في مذاهب فلاسفة المشرق - القاهرة - دار المعارف -
ط ١ - ١٩٧٢ م .
الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا - القاهرة - دار المعارف -
١٩٧١ م .
- ١٢٢ - (العسكري) أبو أحمد الحسن بن عبد الله العسكري المتوفى
سنة ٣٨٢ م
المصون في الأدب - تح: عبدالسلام هارون - الخانجي - ١٩٨٢ م .
- ١٢٣ - (العسكري) أبو هلال الحسن بن عبد الله اللغوي المتوفى بعد
سنة ٣٩٥ م
جمهرة الأمثال - بهامش كتاب مجمع الأمثال - انظر الميداني .
ديوان المعاني - القاهرة - القدسي - بلا تاريخ .
كتاب الصناعتين - تح : د . مفيد قميحة - بيروت - دار الكتب
العلمية - ط ١ - ١٩٨١ م .
- ١٢٤ - (العشماوى) الدكتور محمد زكى العشماوى
قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث - بيروت - دار النهضة
العربية - ١٩٧٩ م .
- ١٢٥ - (عشور) الدكتور جابر عشور
الصور الفنية في التراث النقدي والبلاغي - القاهرة -
دار المعارف - ١٩٨٠ م .
- ١٢٦ - (علام) الدكتور عبد الواحد علام
قضايا ومواقف في التراث النقدي - القاهرة - الشباب - ١٩٧٩ م
- ١٢٧ - (عنبر) أحمد محمد عنبر
قضية الأدب بين اللفظ والمعنى وبين الأشكال والمدلولات قديما
وحديثا - القاهرة - دار الكتاب العربى - ١٩٥٤ م .

- ١٢٨ - (عوض) الدكتور ومسييس عوض
موقف ماركس وانجلز من الآداب العالمية - القاهرة - دار الفكر
العربى - ط ١ - ١٩٤٧ م .
- ١٢٩ - (عوض) الدكتور يوسف نور
الطيب صالح فى منظور النقد البنيوى - جدة - مكتبة العلم -
١٩٨٣ م .
- ١٣٠ - (عياد) الدكتور شكرى محمد عياد
تأثير كتاب الشعر فى البلاغة العربية - دراسة ملحقة بتحقيقه
كتاب الشعر لأرسطو . انظر أرسطو .
- ١٣١ - (الغزالى) حجة الاسلام الامام أبو حامد الغزالى
مشكاة الأنوار - تح : د . أبو العلا عفيفى - القاهرة - الدار
القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٤ .
- ١٣٢ - (غليونجى) بول غليونجى
ابن النفيس - القاهرة - الدار المصرية للتأليف والترجمة -
بلا تاريخ .
- ١٣٣ - (فتجنشتين) لودفيج فتجنشتين
رسالة منطقية وفلسفية - ت : د . عزمى اسلام - القاهرة -
الأنجلو المصرية - ١٩٦٨ م .
- ١٣٤ - (فرج) الدكتور صفوت فرج
الابداع والمرض العقلى - القاهرة - دار المعارف - ط ١ -
١٩٨٣ م .
- ١٣٥ - (فرويد) سيجموند فرويد
ثلاث مقالات فى نظرية الجنسية - ت : سامى محمود على -
القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٠ م .
- الحرب والحضارة والحب والموت - ت : د . عبد المنعم الحفنى -
القاهرة - مكتبة مدبولى - ط ٣ - ١٩٧٧ م .
- حياتى والنحليل النفسى - ت : د . مصطفى زيور ، د . عبد المنعم
المليجى - القاهرة - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٨١ م .
- الطوطم والتابو - ت : بوعلى ياسين - سوريا - دار الحوار -
ط ١ - ١٩٨٣ م .

- المحاضرات التمهيدية فى علم النفس التحليلي - ت : د . عزت راجح - القاهرة - ١٩٥٢ م .
- ما فوق مبدأ اللذة - ت : د . اسحق رمزي - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٠ م .
- معالم التحليل النفسى - ت : د . محمد عثمان نجاشي - القاهرة - دار الشروق - ط ٥ - ١٩٨٣ م .
- موسى والتوحيد - ت : د . عبد المنعم الحفنى - القاهرة - الدار المصرية للطباعة والنشر - ط ٢ - ١٩٧٨ م .

١٣٦ - (فضل) الدكتور صلاح فضل

- علم الأسس - مبادئه واجرائاته - بيروت - دار الآفاق الجديدة - ط ١ - ١٩٨٥ م .
- منهج الواقعية فى الابداع الأدبى - القاهرة - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٨٠ م .
- نظرية البنائية فى النقد الأدبى - القاهرة - الأنبار المصرية - ط ٢ - ١٩٨٠ م .

١٣٧ - (فيشر) أرفست فيشر

- ضرورة الفن - ت . أسعد حليم - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦ م .

١٣٨ - (قاسم) الدكتورة سسيلا قاسم

- السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد - ضمن : أنظمة الاتصالات - انظر - أبو زيد .

١٣٩ - (القالى)

- الأمالى - نشر محمد عبد الجواد الأصمعى بدار الكتب المصرية - بيروت - ١٩٨٠ م .

١٤٠ - (قدامه) قدامه بن جعفر

- نشأ الشعر - ت : د . محمد عبد المنعم خفاجى - مكتبة الكليات الأزهرية - ١٩٨٠ م .

١٤١ - (القرشى) أبو زيد محمد بن أبى الخطاب

- جمهرة أشعار العرب - ت : على محمد البجاوى - القاهرة - نهضة مصر - ١٩٨١ م .

- ١٤٢ - (القرطاجنى) هازم القرطاجنى
منهاج البلغاء وسراج الأدباء - تح: محمد الحبيب بن الخوجة -
تونس - دار الكتب الشرقية - ١٩٦٦ م .
- ١٤٣ - (القزوينى) الامام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزوينى
الخطيب
التلخيص فى علوم البلاغة - شرحه : عبد الرحمن البرقوقى -
بيروت - دار الكاتب العربى - بلا تاريخ .
- ١٤٤ - (القزوينى) الامام زكريا بن محمد بن محمود
عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات - ملحق بالجزء الثانى
من حياة الحيوان الكبرى - انظر : الدميرى .
- ١٤٥ - (قطيب) سيد قطيب
النقد الأدبى : أصوله ومناهجه - القاهرة - دار الشروق - ط
٥ - ١٩٨٣ م .
- ١٤٦ - (القط) الدكتور عبد القادر القط
مفهوم الشعر عند العرب - ت : د . عبد الحميد القط - القاهرة
- دار المعارف - ١٩٨٢ م .
النقد العربى القديم والمنهجية - مجلة فصول - القاهرة - المجلد
الأول - العدد ٣ - ابريل - ١٩٨١ م .
- ١٤٧ - (قنصوة) الدكتور صلاح قنصوة
فلسفة العلم - دار الثقافة - ١٩٨٦ م .
الموضوعية فى العلوم الانسانية - عرض نقدى لمناهج البحث -
القاهرة - دار الثقافة - ١٩٨٠ م .
- ١٤٨ - (القيروانى) عبد الكريم النهشلى
المتع فى صنعة الشعر - تح : د . محمد زغلول سلام -
الاسكندرية - منشأة المعارف - ١٩٨٠ م .
- ١٤٩ - (كارلوى)
النقد الأدبى - بالاشتراك مع فيللو - ت : كيتى سالم - بيروت
- عريقات - ط ٢ - ١٩٨٤ م .
- ١٥٠ - (كرم) الدكتور يوسف كرم
تاريخ الفلسفة الحديثة - القاهرة - دار المعارف - ط ٦ -
١٩٧٩ م

- ١٥١ - (كروتشه) يفتدو كروتشه
المجلد فى فلسفة الفن - ت : د . سامى الدروبي - القاهرة -
دار الفكر العربى - ط ١ - ١٩٤٧ م .
- ١٥٢ - (ماكورى) جون ماكورى
الوجودية - ت : د . امام عبد الفتاح امام - الكويت - عالم
المعرفة - ١٩٨٢ م .
- ١٥٣ - (الميسود) أبو العباسي محمد بن يزيد
الكامل فى اللغة والأدب - بيروت - مكتبة المعارف - بلا تاريخ .
البلاغة - تح : د . رمضان عبد القواب - القاهرة -
الثقافة الدينية - ط ٢ - ١٩٨٥ م .
- ١٥٤ - (مجاهد) مجاهد عبد القاسم مجاهد
علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة - القاهرة - الأنجلو المصرية -
ط ٢ - ١٩٨٠ م .
- ١٥٥ - (مذكور) الدكتور ابراهيم بيومي مذكور
فى الفلسفة الاسلامية : منهج وتطبيقه - القاهرة - دار المعارف
- ط ٣ - ١٩٨٣ م .
- ١٥٦ - (مراد) الدكتور يوسف مراد
يوسف مراد والمذهب التكاملى - اعداد وتقديم د . مراد وهبه -
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٤ م .
- ١٥٧ - (المرسي) الدكتور محمود الحسيني المرسي
مفهوم الشعر فى النقد العربى حتى نهاية القرن الخامس الهجرى
- القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٣ م .
- ١٥٨ - (المرزوقى)
شرح ديوان الحماسة - نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون -
القاهرة - لجنة التأليف والترجمة والنشر - ط ١ - ١٩٥١ م .
- ١٥٩ - (المسعودى) أبو الحسن على بن الحسين بن على
مروج الذهب ومعادن الجوهر - تح : محمد محيى الدين عبد
الحميد - القاهرة - المكتبة التجارية الكبرى - ط ٣ - ١٩٥٨ م .

- ١٦٠ - (مطلوب) الدكتور أحمد مطلوب
 أساليب بلاغية - الكويت - وكالة المطبوعات - ١٩٨٠ م .
 معجم المصطلحات البلاغية ونظورها - بغداد - مطبعة المجمع
 العلمي العراقي - ١٩٨٣ م .
 الجراء الأول والثاني . .
 عبد القاهر وسوسير - بغداد - مجلة الأقسام - العدد ١٢ -
 ١٩٨٣ م .
- ١٦١ - (مكاوي) الدكتور عبد الشفار مكاوي
 نداء الحقيقة - القاهرة - دار الثقافة - ١٩٧٧ م .
- ١٦٢ - (مندور) الدكتور محمد مندور
 فن الشعر - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥ م .
 في الميزان الجديد - القاهرة - نهضة مصر - بلا تاريخ .
 النقد المنهجي عند العرب - القاهرة - نهضة مصر - بلا تاريخ .
- ١٦٣ - (منصور) الدكتور طلعت منصور
 أسس علم النفس العام - بالاشتراك مع د . أنور الشرقاوي ، د .
 عادل عز الدين ، د . فاروق أبو عوف - القاهرة - الأنجلو
 المصرية - ١٩٨١ م .
- ١٦٤ - (موسى) الدكتور أحمد إبراهيم موسى
 الصبغ البدعي - القاهرة - الكاتب العربي - ١٩٦٩ م .
- ١٦٥ - (مومني) الدكتور قاسم مومني
 نقد الشعر في القرن الرابع الهجري - القاهرة - دار الثقافة -
 ١٩٨٢ م .
- ١٦٦ - (الميداني) أبو الفضل أحمد النيسابوري
 مجمع الأمثال - القاهرة - المطبعة الأميرية - ١٣١٠ هـ .
- ١٦٧ - (ناصف) الدكتور مصطفى ناصف
 دراسة الأدب العربي - القاهرة - دار الأندلس - ١٩٨١ م .
 عن الصيغة الانسانية للدلالة - مجلة فصول - القاهرة - المجلد
 السادس - العدد ٢ - يناير ١٩٨٦ م .
 النحو والشعر : قراءة في دلائل الإعجاز - مجلة فصول -
 المجلد الأول - العدد ٣ - أبريل ١٩٨١ م .

نظرية المعنى فى النقد العربى - القاهرة - دار الأندلس - ط ٢ - ١٩٨١ م .

١٦٨ - (الفشار) الدكتور على سامى الفشار

مناهج البحث عند مفكرى الاسلام ونقد المسلمين للمنطق
الأرسططاليسى - القاهرة - دار الفكر العربى - ط ١ - ١٩٤٧ م
نشأة الفكر الفلسفى فى الاسلام - القاهرة - دار المعارف -
ط ٨ - ١٩٨١ م .

١٦٩ - (الفشار) الدكتور مصطفى الفشار

نظرية العلم الأرسطية : دراسة فى منطق المعرفة العلمية عند
أرسطو - القاهرة - دار المعارف - ط ١ - ١٩٨٦ م .

١٧٠ - (نصر) الدكتور عاطف جودة نصر

الخيال : مفهوماته ووظائفه - القاهرة - الهيئة المصرية العامة
للكتاب - ط ١ - ١٩٨٤ م .

١٧١ - (نعيم) الدكتور محمد السيد نعيم

فى الفلسفة الاسلامية وصلاتها بالفلسفة اليونانية - القاهرة -
ط ١ .

١٧٢ - (النيسابورى) الواحدى النيسابورى

أسباب النزول - يهامشه : الناسخ والمنسوخ لهبة الله بن سلامة
- بيروت - عالم الكتب - بلا تاريخ .

١٧٣ - (هدارة) الدكتور محمد مصطفى هدارة

مشكلة السرقات فى النقد العربى : دراسة تحليلية مقارنة -
القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٥٨ م .

١٧٤ - (هلال) الدكتور محمد الغنيمى هلال

الأدب المفارن - القاهرة - الأنجلو المصرية - ط ٣ - ١٩٦٢ م .
الرومانتيكية - القاهرة - نهضة مصر - بلا تاريخ .
النقد الأدبى الحديث - القاهرة - نهضة مصر - بلا تاريخ .

١٧٥ - (الهياوى) محمد الهياوى

الطبع والصناعة - القاهرة - النهضة المصرية - ١٩٣٨ م .

١٧٦ - (هوراس)

فن الشعر - ت : د . لويس عوض - القاهرة - الهيئة المصرية
العامة للكتاب - ١٩٨٨ م .

١٧٧ - (هيدجس) هارتن هيدجس

ما الفلسفة ؟ - ما الميتافيزيقا ؟ - هيدرلن وماهية الشعر - ت :
فؤاد كامل ، محمود رجب - مراجعة وتقديم د . عبد الرحمن بدوى
- القاهرة - دار الثقافة - ١٩٧٤ م .

١٧٨ - (ويليك) رينيه ويليك

اتجاهات النقد الرئيسية فى القرن العشرين - ضمن مقالات
فى النقد الأدبى - انظر اليوت .
نظرية الأدب - بالاشتراك مع أوستن وارين - ت : محبى الدين
صبحى - مراجعة د . حسام الخطيب - القاهرة - بلا تاريخ .

١٧٩ - (يونس) الدكتور انتصار يونس

السلوك الانسانى - القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٤ م .

(ب) مراجع بالانجليزية

1. Adams, Hazard, The Interests of Criticism : An Introduction to Literary Theory, Harcourt, 1969.
2. Arieti, Silvano, Creativity, The Magic Synthesis, New York, 1976.
3. Aristotle, The Republic, book X, in Literary Criticism: An Introductory Reader, edited by, Lionel Trilling, Holt, Rinehart & Winston, Inc. 1975.
4. Barthes, Roland, The Reality Effect, in French Literary Theory today, A Reader, edited by, Tzvetan Todorov, trans by, R. Carter, Cambridge, 1982.
5. Bleicher, Josef, The Hermeneutic Imagination, London, Routledge & Kegan Paul, 1982.
6. Cassirer, Ernst, Language & Myth, trans by, Susanne K. Langer, New York, Dover Publications, Inc. 1953.
7. Cuddon, J. A., A Dictionary of Literary Terms, London, Penguin, 1984.
8. Felix Klin - Frank, The Hamasa of Abu Tamam, Leiden, E. J. Brill, 1972.
9. Fryer, Henry — sparks, General Psychology, New York, Barnes & Noble Inc. 1954.

10. Goldman, Lucien, Luckacs & Heidegger, Towards a New Philosophy, Trans by William Q. Boelhower, London, Routledge & Kegan Paul, 1980.
11. Jung, C. G., The spirit in Man, Art & Literature, trans by, R.F.C. Hull, London, Ark Paperbacks, 1984.
12. Lacey, A. R., A Dictionary of Philosophy, London, Routledge & Kegan Paul, 1979.
13. Merleau-Ponty, Morris, Eye & Mind, in. Aesthetics, Oxford Readings in Philosophy, edited by, Harold Osborne, Oxford, 1979.
14. Norris, Christopher, Deconstruction, Theory & Practice, London, Methuen, 1982.
15. Plato Ion, in Literary Criticism, See Aristotle.
16. Richards, I. A., Principles of Literary Criticism, London, Routledge & Kegan Paul, 1967.
17. Zurif, Edgar. B. & Blumstein, Sheila. E., Language & the Brain, in Linguistic Theory & Psychological Reality, edited by Halle, London, Cambridge, 1981.
18. Skura, Meredith Anne, The Literary Use of the Psychoanalytic Process, London, Yale University Press, 1984.
19. Stelzer, Steffen, A Last Attempt to Grasp Poetry : Notes on Hegel's lectures on the Philosophy of Art, Alif : Journal of comparative Poetics, Cairo, American University, 1981.

فهرس

الموضوع	رقم الصفحة
الاهداء	٦
المقدمة	٧
تمهيد	١٨
١ - الاتجاهات الأساسية فى دراسات الابداع الحديثة	١٩
٢ - مع التجريبيين	٢٣
٣ - مع التحليليين	٣١
٤ - مع الانسانيين	٣٦
٥ - مناقشة	٤٢
القسم الأول : (المفهوم الأول للابداع الفنى)	٤٦
١ - تعريف المفهوم	٤٧
٢ - تطور المفهوم	٦٣
٣ - تفسيرات الدارسين	٨٣
٤ - تفسير المفهوم	٨٨
القسم الثانى : (المفهوم المنهجى للابداع الفنى)	١٠٦
١ - مشكلة المنهج فى النقد القديم	١٠٧
٢ - المنهج التجريبي فى النقد القديم	١٢١
٣ - تعريف المفهوم	١٢٢

الموضوع	رقم الصفحة
٤ - تطور المفهوم	١٥٠
٥ - تفسير المفهوم	١٨٠
القسم الثالث (المفهوم المذهبي للابداع الفنى)	١٩٨
١ - تمهيد فى المفهوم المذهبي	١٩٩
٢ - عبد القاهر الجرجاني	٢٠٤
٣ - ابن طباطبا العلوى	٢٣٠
٤ - حازم القرطاجنى	٢٥٠
القسم الرابع : مفهوم الابداع الفنى فى قضايا النقد القديم	٢٧٦
١ - التعريف بقضايا النقد القديم	٢٧٧
٢ - الطبع والصنعه	٢٩١
٣ - اللفظ والمعنى	٣٠١
٤ - السرقات	٣٢١
الخاتمة	٣٣٥
قائمة المصادر والمراجع	٣٤٠
(١) مصادر ومراجع بالعربية	٣٤١
(ب) مراجع بالانجليزية	٣٦٣

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الابداع بدار الكتب ١٩٩٣/٧٠٣٨

ISBN — 977 — 01 — 3443 — 0

يسمى هذا الكتاب إلى إعادة النظر في التراث النقدي القديم بطريقة تغاير الطرق المالوفة الشائعة في قراءة هذا التراث قراءة تاريخية تبحث عن انتقال هذا النقد من الذوق الساذج إلى التأليف الدقيق . ولأجل هذه الغاية يعالج الكتاب النقد القديم في ضوء منهج تحليل الخطاب المعاصر ، فيرى فيه مستويات شتى ، بعضها أوّلى يعود إلى الملتقى البسيط للنص الأدبي الذي كان يتصور الإبداع الأدبي تصوراً أسطورياً خيالياً يرى فيه عمل شياطين وقوى خفية ، وبعضها منهجي يعود إلى الناقد المتخصص الذي يُقنّى بتنظيم العمل النقدي ، وبعضها مذهبي يعود إلى الصراع حول أشكال الكتابة الأدبية . ويطرح الكتاب نظرية بخصوص النقد المنهجي تحاول أن تقراه قراءة جديدة على أساس تجريبي . ثم يلتفت الكتاب إلى القضايا التي استخلصها الباحثون من النقد القديم فيحاول أن يعيد فيها النظر على نحوٍ يمزج بين المادة القديمة والمذهبية المعاصرة .